六点音乐译丛
VI HORAE MUSIC
主编 杨燕迪

Music, The Arts and Ideas
Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture

音乐、艺术与观念

——二十世纪文化中的模式与指向

[美]伦纳德·迈尔(Leonard B. Meyer)著
刘丹霓 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社



音乐、艺术与观念 *Music, The Arts and Ideas*

——二十世纪文化中的模式与指向

当今后现代“多样性”语境下，各种风格技法、潮流派别层出不穷，人们一方面发觉传统似乎不再适用，另一方面对于先锋艺术又无所适从。

20世纪音乐如何发展？哪些现存的音乐潮流将具有主导地位和深远影响？为什么至今我们仍未抵达风格上的一致？

针对上述现象和问题，美国当代著名音乐学家迈尔秉承极其宽广的学术视野，以音乐为切入点，深入考察20世纪前后受到社会历史环境影响的意识形态变革，及其对西方世界的文化信念、审美观念和艺术风格的深远影响，并对现当代艺术发展格局及未来走向做出了恰当判断。

上架建议 音乐、人文

ISBN 978-7-5675-0028-0



定价：58.00元

www.ecnupress.com.cn

Music, The Arts and Ideas

音乐、艺术与观念

——二十世纪文化中的模式与指向

[美]伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer）著
刘丹霓 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐、艺术与观念——二十世纪文化中的模式与指向 /(美) 迈尔 (Meyer, L. B.) 著;刘丹霓译. --上海:华东师范大学出版社,2014.1

(六点音乐译丛)

ISBN 978-7-5675-0028-0

I. ①音… II. ①迈…②刘… III. ①音乐美学-研究②音乐文化-文化史-研究-世界-20世纪 IV. ①J601②J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 262133 号



华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

六点音乐译丛

音乐、艺术与观念
——二十世纪文化中的模式与指向

著 者 (美)伦纳德·迈尔
译 者 刘丹霓
校 者 杨燕迪
责任编辑 古 冈
封面设计 吴正亚

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 http://hdsdcbs.tmall.com

印 刷 者 上海市印刷十厂有限公司
开 本 787×1092 1/16
插 页 1
印 张 28.75
字 数 327 千字
版 次 2014 年 1 月第 1 版
印 次 2014 年 1 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5675-0028-0/J·177
定 价 58.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或者电话 021-62865537 联系)

缘　起

自中国全面卷入现代性进程以来，西学及其思想引入汉语世界的重要性，已是有目共睹的事实。早在晚清时代，梁启超曾写下这样的名句："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事。"时至百年后的当前，此话是否已然过时或依然有效，似可商榷，但其中义理仍值得三思。举凡"汉译世界学术名著丛书"（北京：商务印书馆）、"现代西方学术文库"（北京：三联书店）等西学汉译系列，对中国现当代学术建构和思想进步的重大意义和深远影响，无人能够否认。

中国的音乐实践和音乐学术，自20世纪以降，同样身处这场"西学东渐"大潮之中。国人的音乐思考、音乐概念、音乐行为、音乐活动，乃至具体的音乐文字术语和音乐言语表述，通过与外来西学这个"他者"产生碰撞或发生融合，深刻影响着现代意义上的中国音乐文化的"自身"架构。翻译与引介，其实贯通中国近现代音乐实践与理论探索的整个

历史。不妨回顾，上世纪前半叶对基础性西方音乐知识的引进，五六十年代对前苏联（及东欧诸国）音乐思想与技术理论的大面积吸收，改革开放以来对西方现当代音乐讯息的集中输入和对音乐学各学科理论著述的相关翻译，均从正面积极推进了我国音乐理论的学科建设。

然而，应该承认，与相关姊妹学科相比，中国的音乐学在西学引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体表征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。而音乐西学的“中文移植”，牵涉学理眼光、西文功底、汉语表述、音乐理解、学术底蕴、文化素养等多方面的严苛要求，这不啻对相关学人、译者和出版家提出严峻挑战。

认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。语言相异，思维必然不同，对世界与事物的分类与看法也随之不同。如是，则语言的移译，就不仅是传入前所未闻的数据与知识，更在乎导入新颖独到的见解与视角。不同的语言，让人看到事物的不同方面，于是，将一种语言的识见转译为另一种语言的表述，这其中发生的，除了语言方式的转换之外，实际上更是思想角度的转型与思考习惯的重塑。有经验的译者深知，任何两种语言中的概念与术语，绝无可能达到完全的意义对等。单词、语句的文化联想与意义生成，移植到另一种语言环境中，不免发生诠释性的改变——当然，这绝不意味着翻译的误差和曲解。具体到严肃的音乐学术汉译，就是要用汉语的框架来再造外语的音乐思想与经验；或者说，让外来的音乐思考与表述在中文环境里存活。进

而达到，提升我们自己的音乐体验和思考的质量，提高我们与外部音乐世界对话和沟通的水平。

“六点音乐译丛”致力于译介具备学术品格和理论深度、同时又兼具文化内涵与阅读价值的音乐西学论著。所谓“六点”，既有不偏不倚的象征含义(时钟的图像标示)，也有追求无限的内在意蕴(汉语的省略符号)。本译丛的缘起，来自“学院派”的音乐学学科与有志于扶持严肃思想文化发展的民间力量的通力合作。所选书目一方面着眼于有学术定评的经典名著，另一方面也有意吸纳符合中国知识、文化界“乐迷”趣味的爱乐性文字。著述类型或论域涵盖音乐史论、音乐美学与哲学、音乐批评与分析、学术性音乐人物传记等各方面，并不强求一致，但力图在其中展现对音乐自身的深度解析以及音乐与其他人文/社会现象全方位的相互勾连和内在联系。参与其中的译(校)者既包括音乐院校中的专业从乐人，也不乏热爱音乐并精通外语的业余爱乐者。

综上，本译丛旨在推动音乐西学引入中国的事业，并籍此彰显，作为人文艺术的音乐之价值所在。

谨序。

杨燕迪

2007年8月18日于上海音乐学院

语境下的风格，感知中的音乐（译者序）

前言：指向未来的学术经典

——作者与原著概说

纵观人类文化和艺术发展史，会发现一个颇具讽刺意味的悖论：20世纪（以及刚刚走过十多年的21世纪）离我们最近，却给我们带来最多困惑和疑虑，甚至是危机。在"现代主义"颠覆和"后现代主义"解构的浪潮中，当代音乐、艺术乃至文化的面貌发生了翻天覆地的变化，其转型的程度、翻新的速度、波及的广度都不断挑战着我们的感知模式和认知能力，冲击着传统的审美习惯和评判标准。在当今后现代"多样性"的语境下，裹挟在纷繁复杂、令人应接不暇的各种风格技法、潮流派别中，人们一方面发觉传统似乎不再适用，另一方面对于先锋艺术又无所适从。不知身处何境，更不知走向何方，难免心生迷失困顿之感。然而，比之于"究竟发生了什么？"的普遍疑问，更重要的问题或许是"因何而发生？"实际上，与历史上的其他时代一样，当代艺术的特征、观念、命运都有着深刻的社会文化根源。

美国音乐学者伦纳德·迈尔在其音乐美学和文化史著作《音乐、艺术与观念：二十世纪文化中的模式与指向》（下简称《音乐、艺术与观念》）[1]中，以独到的视角和敏锐的洞见对上述现象进行了深入的思考、

---

① Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967/1994.

解析、批判，并对未来的走向做出了恰当的预期。伦纳德·迈尔（Leonard B. Meyer，1918.1.12—2007.12.30）是美国当代著名的音乐美学家、音乐分析理论家和音乐文化史学家，在哥伦比亚大学攻读哲学和音乐，于1949年获得硕士学位，后在芝加哥大学攻读文化史，于1954年取得博士学位。他曾任教于芝加哥大学和宾夕法尼亚大学，也是北美其他许多大学的客座教授。① 迈尔以其独特的美学思想和学术风格堪称英美音乐学格局中不可忽视的重要一极，是20世纪音乐哲学中心理学倾向的代表人物。其音乐研究方法亦自成一家，不同于申克尔、莱蒂、福特、欣德米特等人的音乐分析思路。迈尔的第一部著作《音乐的情感与意义》②中所阐释的音乐情感与意义理论一经问世便在国外学界引起广泛关注，加之随后五本著作（《音乐的节奏结构》③、《音乐、艺术与观念》、《解释音乐：文章与探索》④、《风格与音乐：理论、历史与意识形态》⑤和《音乐场域：论文集》⑥），形成了迈尔独特的音乐思想理论体系。他对音乐中指涉性和非指涉性意义的剖析、对音乐风格变化的内在理路和外部影响的探讨、对音乐接受的先天认知模式和后天学习经验的研究，在某种程度上调和了主观与客观、形式与内容、审美与历史等音乐美学中的永恒矛盾。《音乐、艺术与观念》一书对以上方面的探讨均有所体现，重点在于音乐风格变化与文化乃至社会意识形态变迁之间的关系。正如美国当代著名音乐学家约瑟夫·科尔曼将此

---

① 参见 Sparshott, F. E. and Cumming, Naomi. "Meyer", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001。

② Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.（何乾三中译本《音乐的情感与意义》，北京：北京大学出版社，1991年）。

③ Leonard B. Meyer, and Grosvenor W. Cooper, *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

④ Leonard B Meyer, *Explaining Music: Essays and Exploration*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

⑤ Leonard B. Meyer, *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

⑥ Leonard B. Meyer, *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

书的定位为一部思想史著作,而不是一本一般的当代音乐历史著述。[1]迈尔以极其宽广的学术视野,以音乐为切入点,深入考察了 20 世纪前后受到社会历史环境影响的意识形态变革,及其对西方世界的文化信念、审美观念和艺术风格的深远影响,为音乐学诸多学科乃至艺术史、文化史等领域带来新的视角,引发新的思考。

虽然此书第一版于 1967 年问世(第二版附加作者新著一篇"跋论"于 1994 出版),远不算"新作",但读过此书,我们会惊讶地发现书中作者在当时对音乐、艺术乃至社会文化的未来所做出的预测,恰恰是对当今现状的贴切描述。正是作者的远见卓识使得这本写于四十多年以前的著作具有无可争议的当下性。而且迈尔的目光并不仅仅及至当下,而且很可能投向更遥远的未来——我们的未来。书中的观点和描述不但至今奏效,而且很可能在未来相当长的一段时间中仍将适用,对我们如何回顾过去、看待现在、展望未来提供了一种有益的参照。

此外,上世纪中后期,受到文学批评领域新思潮的影响,西方音乐学界开始反思先前占据主导地位的实证主义方法,也不再满足于 19 世纪起盛行的局限于音乐本体分析的形式主义研究,自 80 年代"新音乐学"兴起以来,西方音乐学界开始出现新的学术发展方向,即将音乐置于社会历史语境中,诠释音乐的社会文化意涵。交叉学科研究日渐兴起,各种社会科学乃至自然科学的视角和方法引入音乐学领域。而这种新的学术走向也不可避免地影响到中国音乐学术界。《音乐、艺术与观念》一书中,迈尔的旁征博引、广泛涉猎可以说达到令人叹为观止的境界,从自然科学到社会科学,从人文学科到各艺术门类,作者展现出强大的学科综合能力。同时作者也将非西方文明纳入其思考和论证当中,因而也得到音乐人类学者的关注。同样重要的是,作者将这种广阔的共时研究放入历时性的社会历史语境中,观察整个西方文明从近现

---

① Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 111.(朱丹丹、汤亚汀中译本《沉思音乐》,北京:人民音乐出版社,2008 年)。

代到当代的变化——无论是渐变还是巨变。于是，作者的美学思想同时具有了历史的维度。由此可见，无论是跨学科研究还是跨文化考察，无论是历史感还是人文性，此书都与现时音乐学术发展潮流相符，对当今音乐学研究具有极大的参考意义和学术价值。

《音乐、艺术与观念》一书在国外学界已引发广泛关注，有多位学者在其论著和文章中涉及此书。例如，约瑟夫·科尔曼在英美音乐学界具有里程碑意义的反思批判性著作《沉思音乐》[①]，其中第三章"分析、理论与新音乐"最后一部分对迈尔的理论核心、学理思想和学术风格进行了概述和评论，在谈及《音乐，艺术与观念》时，科尔曼认为本书提出一种新的风格理论，赞赏了迈尔这种为他人所不为的努力，认为此书中心论点的创新性在于迈尔对现状及未来的独特判断。但就科尔曼所关心的"批评取向"而言，迈尔并没有特别关注，也没有从批评的角度对艺术和意识形态加以论述。针对迈尔这本书西方学界也有多篇书评，从不同的视角和立场对此书进行介绍和批评。例如，莱昂·普兰廷加在充分肯定迈尔的理论贡献的同时，也对书中某些观念有所质疑，并对迈尔行文的逻辑性、术语用词的准确性和有效性提出了异议[②]；吉尔伯特·切斯针对迈尔对20世纪先锋音乐的质疑和批判，提出不同意见，认为应当正视这一历史事实，但无论怎样，作者都认为这本书绝对值得一读[③]；埃里克·萨姆斯则赞赏了迈尔在本书中体现出的远见，称他是"未来的艺术史家"[④]；西奥多·齐奥科夫斯基则从文学批评的角度，认为迈尔在书中提出的许多词汇对多种艺术门类都具有适用性[⑤]；马

---

① Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*.

② Leon Plantinga. Review, *Journal of Music Theory*, vol. 13, no. 1 (Spring, 1969), pp. 141—147.

③ Gilbert Chase, Review, *Notes*, Second Series, vol. 25, no. 2 (Dec., 1968), pp. 225—227.

④ Eric Sams, "Zeitgeist to Poltergeist," *The Musical Times*, vol. 109, no. 1505 (July, 1968), pp. 631—633.

⑤ Theodore Ziolkowski, Review, *Books Abroad*, vol. 42, no. 4 (Autumn, 1968), pp. 594—595.

克·德贝利斯则着眼于迈尔对听者认知和局限性的理解[1]；莫斯·佩克汉姆的批评则相形尖锐，对迈尔与信息理论的类比提出质疑，而且认为迈尔对艺术音乐与原始音乐的区分有种族优越感之嫌，但对迈尔书中某些观点也表示赞同、给予肯定。[2] 以上多篇书评都从各自的角度对此书进行了观点鲜明的评论，对读者深入认识本书、认识迈尔的思想都颇有助益。

以下笔者将从全书的逻辑建构、思想内容、中心概念与关系、著述特点和研究方法以及所引发的争议五个方面对迈尔的《音乐、艺术与观念》这部著作进行剖析和解读。

一、形式建构

——《音乐、艺术与观念》的逻辑结构及其在迈尔思想理论体系中的地位

《音乐、艺术与观念》是一部信息含量和思想容量都相当可观的学术著作，涉及作者长期关注和研究的诸多看似相互独立的问题，其切入视角和研究方法更是丰富多样，使得全书来看仿若一部"杂论"。翻看此书的目录，可能第一印象就是其章节之间缺乏明确的逻辑联系：第一部分由先前已在不同期刊上发表的五篇文章集结而成，每一篇文章所触及的问题都不尽相同；第三部分虽主题明确，但各章论证的角度似乎也相互分离；作为主体的第二部分，其内部逻辑最为清晰，但与前后两部分的关系若隐若现，似乎仍旧难以搭建起全书的结构框架。也确有学者认为第二部分与第三部分是彼此分离的两项不同的研究。[3] 其他国外学者对此书的评论也大多着眼于其某一部分，或者对各个部分分而视之，而对全书的整体框架及其有机联系鲜有论及。

笔者认为，以迈尔的学术素养、思维方式和写作风格，远不至沦于

---

① Mark Debellis, Review, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 25, no. 3 (Summer, 1977), pp. 335—337.

② Morse Peckham, Review, *History and Theory*, vol. 9, no. 1 (1970), pp. 127—135.

③ Morse Peckham, Review, *History and Theory*, Vol. 9, No. 1 (1970), pp. 127—135.

思路不清、逻辑混乱的地步，之所以显得难于把握，主要是由于其理论特点和学术发展的特定语境。因而，倘若事先对作者美学思想的总体理路和理论体系生成过程有大致了解，那么对于此书的阅读、理解和评判或许会更为合理有效。

前文已提及，迈尔被认为是20世纪音乐哲学中心理学倾向的代表人物，之所以有此定位，主要是因为作者的代表作亦是其成名作《音乐中的情感与意义》。自此，音乐接受者的感知行为及相关心理反应就成为迈尔音乐美学研究的一个主要切入点。他提出，音乐意义的产生，是由于有经验的听者对音乐事件的到来有某种习惯性的期待，而这种期待往往会受到阻碍或延迟。其中"有经验"和"习惯性"表明这种期待不是与生俱来，而是在特定的文化中通过学习而内化为根深蒂固的反应模式，这种习惯性的心理过程就是风格。也就是说，"风格是音乐意义产生其中的话语系统"，受制于特定的文化语境。虽然此时对风格的界定已指涉到音乐以外的因素，但就其音乐研究方法的本质而言，仍旧属于有关音乐和风格内在理路的本体研究。

然而，从一开始，迈尔的思想就体现出一定程度的综合倾向，试图调和音乐美学中自律论与他律论之间似乎永远争辩不息的矛盾。例如，在对音乐意义的探讨中，除了形式主义的观点外，他也论述了"指涉主义"(Referentialism)，提出音乐也可以这种方式传达和指涉音乐以外世界的意义，包括概念、行为、情感状态和性格。随着迈尔思想的发展和成熟，其理论体系也在不断地调整和变动，或许是由于其文化史博士的学习经历和学术兴趣，对文化意识形态的关注越发成为迈尔理论(主要是其风格理论)的另一大支柱。虽然不少学者认为迈尔思想的重大转向发生于80年代，以其第四部著作《风格与音乐》为代表，但《音乐、艺术与观念》一书中所提出的新的风格理论和独特的研究视角，已相当明确地指出其日后的学术走向，理应具有里程碑意义。

除最后一篇跋论外，此书写于1967年，文化艺术经历了现代主义的风起云涌，后现代主义才刚刚起步，当代艺术危机重重。在这样的历史语境下，对这半个多世纪发生的深刻变革进行反思和批判，并试图探

寻艺术未来的走向，便成为许多学者的研究重点和学术使命。

在对以上背景有所了解之后，我们或许可以试图看清《音乐、艺术与观念》一书的论述逻辑。第一部分“现时已然境况”主要论及西方传统的调性音乐和美学价值观，即 20 世纪巨变之前我们所熟悉并深受其影响的艺术和观念，可以作为后两部分（主要探讨 20 世纪）论述的基础和参照系。其中前两章主要是延续了第一部著作《音乐的情感与意义》中的心理学倾向的理论，以与信息理论进行类比的方式进一步论述了音乐的意义和价值问题。对音乐的研究也主要着眼于其句法结构等本体方面。第四章从人们对赝品的态度出发，探究了文化信念与文化态度与审美理解和审美反应之间的关系，开始触及此书的核心内容，主要涉及的是西方传统的文化信念。第五章则跨入 20 世纪，指出当代音乐和艺术发生的颠覆性变革，是由于传统信念和价值观的基本根据和假设遭到质疑，而产生了与过去截然不同甚至相对立的文化态度，即“目的论”与“非目的论”的对立。这一章的内容连接传统与当代，既是全书论证思路的缩影，也是通往主体部分（第二部分）的津梁。而第三章对音乐重复聆听问题的探索，既涉及到心理感知模式，也触及到风格变化的本质问题以及当代音乐所体现出的“非目的性”，因而连接了前两章与后两章的内容，在第一部分起到了枢纽的作用。

第二部分“现时境况，及将来或然境况”是此书的中心内容，论述了作者的主要论点，针对当代风格多元并存的状况，提出作为全书核心的“波动的静态”（fluctuating stasis）概念，这既是作者对于当代音乐风格现状的解释，也是他对未来风格发展的预见。作者并不局限于音乐领域，而是在很大程度上从其他艺术领域、文学领域、社会科学甚至是自然科学领域寻找大量的证据支撑其论点，并思考这样的状态将有怎样的后果和影响。其中第六章提出此书的中心论点——即将到来的时代是一个多种风格共存的波动静态时代，并通过不同变化种类的区分，明确了“静态”这一概念的本质和特征。第七章对有关风格变化本质的各种观点和理论进行解析和批判，最后落脚在风格变化与意识形态之间的关系。第八章通过分析西方文化信念和意识形态的变化，集中阐释

了风格的波动静态产生和存在的可能性。其中包括传统文化信念和原则的衰落以及新观念的兴起，而这些新观念都与形式主义的立场相联系，为第九章对形式主义的进一步阐述和第三部分对音乐领域的集中论述做一准备和过渡。第九章详细论述了风格波动静态下艺术的特点及这种状态对艺术风格和艺术创造的影响。

如果第二部分由于论及较为宏观的文化意识形态和艺术风格变化问题，而显得对音乐的聚焦不足，那么第三部分"音乐中的形式主义：质询与保留"回到对音乐领域的明确考察，以当代最重要的音乐流派之一——整体序列主义为重点，对当代实验音乐的理论、实践和接受作出回应。可以看作是"风格静态"大局下的"个案分析"。但同时，具体的研究方法又主要是感知模式和习得经验理论。可以说，迈尔理论的两大支柱在第三部分实现了融合，虽然这种融合不是直接呈现的，因为一方是背景，另一方是前景。迈尔在此对整体序列音乐等实验音乐的质疑实际上是为了反驳此类音乐表面上的盛行势头，以此证明第二部分提出的中心论点，即在多元风格并存的条件下，没有一种风格能够占据主导。

此外，各部分的章节的内容和研究方法之间也有着"长时段"的联系。例如第三章预示了第七章详尽论述的风格变化的本质问题，第四章和第五章论及的文化信念和意识形态问题是第八章的主要论域，而第一章所呈现的关于音乐意义的理论以及对信息理论的借鉴可以说是其后所有相关内容的理论基础。

最后一篇跋论"将来时：音乐、意识形态与文化"为 1994 年此书再版时所增加的新内容，此时作者已经出版了其大部分论著，形成了完整的音乐思想理论体系，因而这篇跋论是对全书主要论点的总结、引申和补充。

如前所述，《音乐、艺术与观念》一书在迈尔音乐思想理论体系中地位特殊，处于其思想发展和转变的关键时期，综合了其两大理论支柱，承袭《音乐中的情感与意义》，预示《风格与音乐》——这三本书应该说是迈尔最重要的著作——具有承前启后的作用。同时，此书在迈尔的

学术著作中亦为例外，因为迈尔的著述大多关注的是传统的调性音乐，唯有此书把目光投向 20 世纪，以序列音乐为侧重点考察了 20 世纪实验音乐的理论、实践和接受。

二、内容阐释

——《音乐、艺术与观念》的思想成就和理论贡献

在《音乐、艺术与观念》的序言中，作者开篇便声明主旨："本书力图理解现在，即试图在 20 世纪令人困惑、支离破碎的文化世界中，发现某种模式和基本原理。"（本书序言第 1 页）这本就是一项胆大冒险的尝试，因为对任何尚未尘埃落定的事情进行总结、作出解释、得出结论，都是既困难又危险的，何况是 20 世纪这个变化的程度和速度都前所未有的时代。而在艺术领域，将这样一种尝试建筑在社会文化历史语境中，企图在审美与历史、自律与他律之间进行某种融合，不但困难重重，而且极易引发争议、招致批判。但迈尔以其独特的研究视角、广阔的学术视野、严密的论述逻辑、庞大的引证规模，较为合理地提出了一种新的风格理论，富于启示，引人深思。

意识形态语境中的风格变化

《音乐、艺术与观念》以文化史和思想史的角度，从西方文化意识形态的变革中洞悉艺术风格变化的根源。意识形态是"将音乐与其他文化要素相连接的不可或缺的转译密码"，成为连接社会历史环境与艺术本体的枢纽。这里的"意识形态"远非一些自觉的政治信念和阶级观点，而是一套涵盖一切的基本信念和态度的体系，这些信念"是心智和身体的根深蒂固的倾向习惯，构成我们对世界进行理解、诠释和反应的最基本框架"，"支撑并制约着我们全部的思想和行为"（本书第 56、57 页①），因而必然也会影响到人们的审美理解、审美反应和审美

① 此处页数指原书页码，即中译本页边码，下同。

判断。作者并不反对艺术批评中的形式主义立场，而是通过人们对赝品态度的案例表明形式主义在审美判断中的有效性是有限的，对艺术作品的品评并非仅仅依靠其内在特性，艺术作品产生其中、接受者生存其内的意识形态和文化语境默默地发挥着强大的作用。但同时，作者也并不主张将风格变化全部归因于社会经济条件和思想文化环境，认为“文化信念是审美理解和审美反应的必要条件，而非充分条件”。在多数情况下，意识形态对艺术风格的变化只起到促进作用，而非决定作用，即只是提供一种使得变化的发生具有较大可能性的环境，至于变化的模式和方向与意识形态没有必然的联系。实际上，在进入对意识形态流变的具体考查之前，作者审视了多种关于风格变化本质的理论，其中不乏从风格内部变化动力、记谱法、人类的心理需求和艺术家的个性选择等方面的研究，但作者通过对这些理论一一进行批判性分析，明确这些理论的合理性和有效性的范围，证明这些理论并不能够充分说明风格变化的条件和动因，从而导向更为宏观的社会文化因素。

任何新事物的出现总会引发一定程度的抵制和不适，因其总是冲击和挑战着旧有的思维方式和感知模式。但在 20 世纪之前的各个时代，无论艺术形式和艺术手法如何变化，总有清晰连贯的发展脉络可循。而当代艺术尤其令人困惑，是因为它“并不试图重新界定西方艺术和思想悠久传统中的目标和价值。而是寻求与该传统最基本的宗旨彻底决裂”。它所撼动和颠覆的不仅是传统的审美习惯，更是统治西方文明三百多年的文化信念和价值观，这些观念历时长久，根深蒂固，从未受到根本性的动摇，以至于人们在潜意识中将之视为自然，好像自己呼吸的空气。当代艺术的出现动摇了西方传统意识形态的根基，使得那些最根本性的前提和预设不再无懈可击，促使人们开始意识到传统观念并非有着与生俱来的合法性和有效性，而是产生于特定语境的历史建构，进而反思传统观念的基本依据，追问关于人类存在的最根本的终极问题。

书中所涉及的传统意识形态主要指文艺复兴以来，特别是自启蒙运动至 20 世纪之前、即西方“现代性”进程中形成的基本观念。但并非

传统意识形态的全部内容都在20世纪遭到拒斥——其中一些根本性的要义仍旧得以延续，甚至更具活力——而是部分基本前提遭到质疑，这些前提决定了西方过去三百年中变化的模式以及人们看待变化的观念，而意识形态在这些方面的变化恰恰与艺术风格在20世纪前后的巨变密切相关。这些方面包括进步观、因果论、决定论、对绝对真理的信念、线性单向的时间观和累积性的发展观、对个性和天才的重视等，这些观念相互联系、彼此支撑，构筑成牢固的信念网络，在政治、经济、社会、文化、宗教等各个领域发挥重要作用，并在19世纪达到顶峰，成为社会文化中的盛行意识形态，并对当代人具有深远的影响，所以才出现了当代人在根深蒂固的传统观念与20世纪多元前卫的思想浪潮两相撕扯之间在夹缝中求生存的窘境。

传统意识形态相信"存在简单的、一对一的因果联系"，相信"能够发现一套绝对且永恒的真理或规律"，也相信"物理规律、生物过程和社会发展的决定论特点"（第140页）——这是作者归纳的"理性信仰时代"的三大根本原则——以及（与此相应）认为历史的进步是自然且必然的，即如哈贝马斯所指出的："人的现代观随着信念的不同而发生了变化。此信念由科学促成，它相信知识无限进步、社会和改良无限发展。"[①]随着时间向前推移，人类的行为也具有明确的目标，并充满对未来的希望，正如有学者所言："这是一个为未来而生存的时代，一个向未来的'新'敞开的时代。这种进化的、进步的、不可逆转的时间观不仅为我们提供了一个看待历史与现实的方式，而且也把我们自己的生存与奋斗的意义统统纳入这个时间的轨道、时代的位置和未来的目标之中。"[②]在这样的背景中产生的艺术是一种"目的论"（teleological）艺术，即具有明确的结构、模式和走向，并在受众心中引发期待，具有目标导向，无论是音乐中的调性、美术中的透视法还是文学中的叙事都体现

---

① 于尔根·哈贝马斯，"论现代性"，转引自王岳川、尚水编：《后现代主义文化与美学》，北京：北京大学出版社，1992年。

② 汪晖，"关于现代性问题答问——答柯凯军先生问"，《天涯》，1999年第1期。

了这一点。这种艺术也是创作者的个性和个人意志的表达。而到了20世纪早期，世界政治历史和经济领域的前所未见的巨变（两次世界大战、独裁专制和经济大萧条）、自然科学领域的成果和社会科学领域的研究，都使这些曾经为人们所笃信的观念似乎不再站得住脚，人们陷于巨大的信仰危机之中。进步观遭到怀疑，事实成为一种构建，一元绝对真理转变为多元相对真理，时间成为无方向的场域，未来充满了不确定性。在这样的语境中所生发的艺术也体现出一种"非目的性"（non-teleological），即无方向、无目的、非线性以及冷漠的非个人性。可见，"这种新美学的基础是另一种对于人类和宇宙的构想，与自西方思想肇始以来就占据主导地位的观点几乎完全相反"。

对于持这样美学态度的先锋派艺术家（作者称其为"极端经验主义者"或"超验特殊论者"）而言，文艺复兴以来所确立和巩固的基本信念——"人类的目标和意图，对于过去、现在和未来的自我中心式的观念，对其有能力做出预期并由此掌控命运的信念"——都值得怀疑，不再可靠。在他们眼中，"文艺复兴已经终结"。但作者又颇富洞见地指出，先锋派的世界观和艺术观包含着一个"终极矛盾"，即"先锋派的哲学排除了先锋派存在的可能性"。因为既然世界失去目的，时间失去方向，艺术失去导向，便不可能朝着任何目标运动，而先锋派要与传统背道而驰，要走上新的道路，这本身就暗示着一种目标导向，它所契合的正是它千方百计所要避免和摒弃的目的论。由此，"如果文艺复兴终结，那么先锋派也不复存在"。

需要补充的一点是，作者在书中所论及的"特定的文化"和"我们的文化"特指西方文化。而无论是风格还是意识形态的基本假设在不同的文化中都有所不同。作者也多次提到包括中国、印度、埃及等非西方文明中艺术风格发展演进的方式和特点与西方迥然相异。只是因为艺术、文化乃至社会历史都长期受到西方文化的主导性影响，所以此书的论述具有较为普遍的意义。但作为西方文化之外的读者，在认识和了解当代艺术以西方为代表的共性问题的基础上，对中国国内的具体现

状进行审视和反思时,应当充分意识到我国与西方在发展状况、变革历程、文化信念、审美诉求等方面的差异,而不是生硬照搬,盲目对应。

现在及未来持续着的风格"静态"

《音乐、艺术与观念》立足当下,展望未来,对当代艺术和文化现象进行理论概括,并在此基础上对未来的走向做出准确预期。当代音乐、艺术和社会文化的最显著特征无疑是"多元化"和"多样性",正如迈尔在书中所描绘的:"从谨慎的保守到放纵的实验,多种风格、技法和运动将并肩共存:有调性音乐与序列主义,即兴音乐与随机音乐,以及带有其多种语汇的爵士乐,也有流行音乐;有抽象表现主义与硬边抽象画,构成主义艺术与活动艺术,波普艺术与超现实主义,也有人物画和风景画;有客观小说,荒诞派戏剧,形式主义诗歌与表达社会性反抗的诗歌,也有传统的散文和韵文风格。"(第 208—209 页)但多种风格并存的状况有目共睹、众所周知,因而并不新鲜。迈尔的贡献则在于从美学理论的高度、富于逻辑地对这种状况加以总结和解释。

人们之所以对 20 世纪的艺术现象不知所措,是因为受到传统意识形态的影响,人们仍旧希图在当代看似混乱的多元状况中找到某种与过去类似的可以理解的模式,发现一条通往未来的道路,寻求一种将占据主导的风格。而这种期待和追问本身就以单一线性发展为先决条件,但如今(以及或许将来)的状况并非如此:我们身处一个多种风格共存于世、没有明确主次之分的时代。作者将这种状态称为"波动的静态"(fluctuating stasis),其中各种风格不断变化并彼此互动,但整体而言其特点"不是一种根本性的线型、累积性的风格发展",而呈现出一种运动极其缓慢、没有单一明确走向的状态。(需要注意的是,传统的风格并未被新兴的风格所取代。)而恰恰是上述西方意识形态中的变化使得这种"静态"成为可能。作者在第八章详尽分析了新的意识形态的基本假设如何为"静态"的存在和持续创造条件,同时(在 20 世纪 60 年代)认为这种状况还将持续相当长的时间,他的这一预测不但与当今现状契合,而且很可能在未来数年继续奏效。

在这样的状态下，艺术作品创作的理念和方式、所呈现出的特点以及接受状况必然与此前截然不同。艺术创作方面，最突出的一点就是对过去艺术资源的利用。进步观和目标导向性时间观念消亡，社会科学和人文学科的研究使人们对往昔的了解日益增多，科技发展使过去的资料唾手可得，这些都大大减小了过去与现在的差异，过去不再是走向现在的"踉踉跄跄"的"天真的脚步"，而成为现在所借鉴的重要资源。作者从意识形态和心理两个层面分析了利用过去的可能性，并归纳和解释了四种当代艺术中利用过去的创作方式，即改写、借用、模拟和效仿（详见第九章）。这样的艺术创作强调手段而非目的，注重新意而非主题，侧重描述而非诠释。其作品特点和受众群体均体现出风格多元的局面，前者具体表现为对各种风格兼容并包的"熔炉性"作品中，如施尼特凯的"复风格"作品。后者则根据各种不同风格和倾向而出现分野和重叠，并在不同层次上具有包容性。

感知认知心理上的风格学习

《音乐、艺术与观念》在很大程度上体现出对接受者心理反应的关注。特别是对于当代实验音乐的接受问题，较少有学者从理论上对此进行分析和解释，作曲家不屑一顾（如米尔顿·巴比特："谁在乎你听不听？"[①]），演出组织者若即若离，爱乐者不知所措。作为心理学倾向的代表人物，迈尔自始至终关注接受者的感知模式、认知能力和学习经验。

如前所述，迈尔认为音乐意义的生成是由于熟悉特定风格规范的听者，在聆听用这种风格写成的音乐时，对音乐可能的进行和走向产生期待，这种期待在随后得到满足或受到阻碍。风格被解释为一种内化于听者心中的概率系统，是特定文化中的听者经过日积月累的学习而形成的"一套感知、期待、认知等方面的根深蒂固的习惯和倾向"（第

① Milton Babbitt，"谁在乎你听不听？"（"Who Cares If You Listen?" *High Fidelity Magazine*, February, 1958）。

274页)，音乐的交流即依赖于此。与此同时，作者认为人类对世界的认识也部分地取决于心智行为的天然规律，即根据模式、概念和分类来认知世界的运行方式。

由此，作者结合接受者的先天感知模式和后天学习经验两个方面，对当代实验音乐接受中的困境进行剖析。作者首先提出早年学习经历的重要性，这一点并不新鲜，早期的经验对人们各个方面的特征和素养的形成具有至关重要的作用。由于绝大多数人(若非所有人)最先接触的是调性音乐而非实验音乐，因而对调性音乐风格的学习对人们日后的音乐听赏习惯发挥着重大影响。在此意义上，若要减少实验音乐接受方面的困难，就需要将整体序列主义等高度复杂的当代先锋派音乐纳入到早年学习中，这一点无疑很难做到。但作者并未彻底否认经过调性音乐早年经验的成人通过后天学习仍有掌握实验音乐的可能性，因为“人类心智能够同时保持许多不同的甚至相互矛盾的行为体系，并在适当时刻使之发挥作用”(第276页)。

而即便让儿童从小接受实验音乐熏陶仍旧无法避免接受上的难题，对先锋音乐持开明态度和积极倾向的成年人也存在同样的问题。这是因为虽然后天学习的条件可以改变，但人类心智的先天感知模式难以变更，而“学习和感知相互依赖，彼此强化补充，所以新的学习有赖于在经验中发现(感知)某种明显的秩序和规律的可能性”。复杂的当代实验音乐阻碍了人们寻找模式和规律的感知诉求，挑战着人类天然的心智过程，因而当代音乐听来成为一团杂乱无章、没有方向的音响。作者在此引入了“冗余”(redundancy)的概念，即多余的重复(下文将具体剖析)。冗余对于音乐的理解和音乐风格的学习非常重要。而复杂实验音乐极低的冗余程度无疑使听者的接受步履维艰。

虽然后天学习并非没有可能，但依旧困难重重。原因在于，当代实验音乐并未形成一种共性的风格体系，无调性、十二音音乐、序列主义、偶然音乐等实际上不是风格，而只是作曲方法。甚至使用各种方法的每一部作品都有其自身不同的风格。因此，学习经验不是整体而是局部的，不是普遍而是个别的。通过反复聆听而对某部作品习得的经验

很可能无法适用于其他任何用同类技法或"风格"而写的作品，遑论其他技法的实验音乐作品。

由此，作者立足接受心理，从早年学习、感知方式和风格缺失等方面层层剥开复杂实验音乐接受困境的原因。

科技发展影响下的风格调整

最后笔者想就此书一个较为"边缘"的论点略提几句，即现代科技对艺术风格变化的影响。虽然有不少学者曾著书立说，探讨科技发展和新媒体对艺术领域和人类感知认知习惯的改变——如本雅明关于艺术品"灵韵"的论述以及对电影的关注①，麦克卢汉提出的"马赛克式"思维②，尼尔·波兹曼关于电视媒介的研究，保罗·亨利·朗则在题为"机器的威胁"③的文章中驳斥了机器替代人类心智进行创作的观点——但迈尔的论证有其独特的视角，受众的感知模式与音乐风格于此再次紧密相联。跋论的第二部分分析了20世纪后半叶科学技术的发展导致听乐场所和聆听行为发生变化，正是由于新的技术培养了受众新的感知方式，使得音乐风格需要依此进行调整，做出改变。正如在视觉和多媒体领域，特别是电视所带来的图像革命改变了公众的体验方式、接受习惯和思维模式，新闻所代表的是支离破碎的公众话语，令人应接不暇的商业广告成为图像时代生机勃发的"适者"④，而音乐电视的"流动影像不需要聚精会神，它们能在做其他事情时随意观看，它们以多样的画面、连续的剪切和充满动感的声音在观众中培养了一种散乱的碎片式的观看方式"⑤。

同样，在音乐领域中，现代录音技术与各种播放设备使受众的听乐

---

① 瓦尔特·本雅明，《机械复制时代的艺术作品》（王才勇译），北京：中国城市出版社，2002年。

② 辛西娅·弗里兰，《西方艺术新论》（黄继谦译），南京：译林出版社，2009年。

③ Paul Henry Lang, "Menace of Machince", *Musicology and Performance*, edited by Alfred Mann and George J. Buelow, New Haven: Yale University Press, 1997.

④ 参见尼尔·波兹曼，《娱乐至死》（章艳、吴燕莛译），桂林：广西师范大学出版社，2009年。

⑤ 辛西娅·弗里兰，《西方艺术新论》（黄继谦译），南京：译林出版社，2009年。

场所不再局限于专门性的音乐厅和歌剧院，而扩展到更为普遍的场所，包括私密的家庭住所和更为开放的公共场合，而越发先进的各种便携式播放设备更使人们可以在任何地方随心所欲地听音乐。听乐场所的变化必然会改变人们聆听行为和听赏习惯的变化。其中最重要的后果是人们在听乐过程中的注意力日趋涣散。最普遍的表现便是许多人通常边听音乐边做其他事情，从而导致了一种时断时续、较为随意的聆听方式。这就要求所听到的音乐具有大量冗余，使人们得以在漫不经心中仍能够理解音乐。而冗余程度极低的当代高度复杂的实验音乐无疑与这种赏乐方式不相适应。因而科技发展同时带来的“曲目冗余”（即通过反复聆听某部作品而对之非常熟悉）也并不十分奏效，反而使得18、19世纪的经典曲目反复被聆听，导致音乐评论的焦点转向诠释和表演。而某些当代音乐家，如简约主义流派，恰恰因其作品具有高度的冗余性而备受青睐。这种缺乏目标导向的音乐也符合西方当今质疑线性发展和历史进步的意识形态。

综上所述，迈尔将风格置于意识形态的历史语境中，考察风格流变的思想文化根源；在此基础上，将风格静态作为对风格现状的定位和对未来走向的预期；从接受者的角度审视20世纪实验音乐在风格学习方面的困境；并分析了在科技发展、新媒体盛行的当今，听者接受方式和聆听习惯所发生的变化及其对风格的影响。他以独到的视角、从理论的高度对20世纪复杂难解的音乐、艺术乃至文化境况的原因、特征、后果等基本问题做出合理有效的梳理、归纳、分析和批判，对于如何看待和理解这个巨变的世纪、对于诸多相关领域的研究都做出了弥足珍贵的贡献。

三、动机贯穿

——《音乐、艺术与观念》的中心概念与关系剖析

《音乐、艺术与观念》一书中出现诸多概念和几种关系，或为迈尔独创，或是从其他学科领域移植而来，或者是给予旧有概念新的语境，这些

概念和关系是把握全书思想核心的关键，是贯穿全书的"主导动机"。前文对部分概念已有提及，在此仅就几个重要概念和关系做进一步阐述。

静态与变化："静态"(stasis)是一种稳定状态，其中各种力量势均力敌，相互制衡。当代及未来的文化和艺术所呈现出的多元风格并存局面恰是这样一种静态，没有任何风格能够占据上风，遑论成为主导风格，也没有任何风格能够取代其他风格。但这种静态并非静止不动，这些风格自身在不断变动之中，不同风格之间也在积极互动，仅就整体而言没有明确的运动方向。为了突出这种内部的活跃，作者使用"波动起伏"(fluctuating)形容这一静态。由此，静态与变化并非互不相容、彼此对立，只是与过去五百年来主导西方文明历史的"持续不断的、累积性的变化"有所不同。作者通过区分各种不同的变化类型——发展性变化、趋向性变化、突变性变化、变化转型(或诠释性实现)、波动起伏和无规则变化——表明变化有多种实现方式，指出"变化的种类、速率和程度取决于所考察的艺术和风格、社会文化环境以及事件发生的等级"。由于西方文化重视创新和新奇性，因而生发于这种文化的变化便呈现出"动态趋势或显著突变"。而作者也通过其他非西方文化——波斯、中国、印度、古埃及等——的例子表明稳定性在世界的其他地方受到重视，成为传统，变化则以其他面貌出现。作者进一步指出，"所观察的风格变化的种类不仅有赖于该风格本身的结构—句法前提及其文化环境，也有赖于所考察的等级层次"。(实际上，等级层次观念是迈尔思考和论证的一个重要的思维方式。)因而对静态的考察，需要意识到所立足的时间跨度和空间范围。某一位艺术家、某一代艺术家的创作或许能够体现出某种趋势和方向，但对于风格发展与波动静态的思考显然要上升到更为宏观的层面。

冗余："冗余"(redundancy)本义为过剩、多余、重复而不必要的部分。作者对该词的使用借自信息和交流理论，冗余是所传达的讯息的可有可无的组成部分，对于讯息的交流和理解并非不可或缺。在缺少这些部分的情况下，人们仍旧能够重构出讯息的意义。对于音乐领域，作者以为弦乐或木管而作的独奏奏鸣曲为例："和弦并不以完整形式奏

出,旋律'线条'则以最精简的材料通过心智被构建出来。或者,如果旋律线条中的一些音被抽取出来,由伴奏声部演奏,那么在大多数情况下,对于该种风格有经验的听者能够在大脑中对这些音进行重构。"

但这里的冗余绝非贬义,反而对于音乐的经验和风格的学习非常重要,甚至不可缺少。在对音乐的经验方面,冗余的作用在于它使听者得以理解不完整的音乐事件,由此给听者留出回顾和判断的时间和余地,并使音乐交流能够自我纠正。在音乐行进的过程中,听者需要停顿下来(虽然极其短暂)对之前听到的音乐事件进行整合和组织,并对即将听到的音乐事件进行判断,这种瞬间的行为发生在不同层次上,共同构成听者对音乐的理解。冗余的存在使不间断的音乐流动中这种短暂的思维停顿成为可能,使之不但不影响音乐的经验,而且有助于音乐信息的交流。足够的冗余能够对抗音乐信息交流中发生的各种"失误",如由于听者注意力不集中、表演者出错、音响噪音的干扰等等。即便我们错过了音乐的某些片段,表演者弹错了音,外界的噪音影响到声音的效果和音乐的连贯性,但借助冗余的存在,我们能够在心智中重建完整的音乐事件,对音乐的理解并不会受到影响(虽然音乐欣赏的质量和愉悦感会大打折扣)。在风格学习方面,冗余所带来的模式和秩序更符合人类心智过程的规律,因而更易于记忆和掌握,同时也便于听者进行预测,给听者带来控制感和满足感,由此可以加强风格的学习。

作者将冗余分为感知冗余、风格冗余(或文化冗余)、作曲技术冗余(或结构冗余)、科技冗余和曲目冗余等几种不同类型。感知冗余(perceptual redundancy)是指"理想状态下有经验的听者的心智可获得的模式化结构和有序过程的总体"。与之相对应的是"感知信息"(perceptual information),即相对的无序或任意性。单纯的感知冗余和感知信息都无法被接受者掌握,只有两相互补,才能构成富有趣味且可被理解的讯息。风格冗余(stylistic redundancy)"存在于所感知到的关系使得资质充分的人能够习得支配音乐模式构成的风格规约——语法和句法,形式和过程。一旦人们习得这些规约——通常是通过早年的聆听和演奏经验(包括童年时期的歌唱)——便能够理解用此风格写作的

作品，即便他们此前从未听过这些作品”。作曲技术冗余（compositional redundancy）则是作品“客观的秩序和规则性”。这两种冗余在一种风格发展的不同阶段中呈现此消彼长的态势。在一种新的风格产生之初，风格冗余程度较低，作曲技术冗余的程度较高，这是因为人们此时对这种新生的风格还非常陌生，因而在技术层面需要呈现清晰明确、显而易见的模式、秩序和规则，从而实现音乐交流。随着人们对该风格日渐熟悉，风格冗余逐渐增多，作曲家开始越来越多地使用较为复杂、不甚显著、不大常见的音乐句法和语法，作曲技术冗余程度逐渐下降，两种冗余大致持平。而到了该风格的晚期阶段，风格冗余的程度已非常高，作曲技术冗余骤减，表现为作曲家“主动并常常明确地追求句法和结构上较为鲜见、概率较低的方面。对于范式仅略作提示，而非明确呈现，或是用繁复的装饰遮掩”。作者据此将风格的发展分为“前古典”、“古典”和“矫饰主义”（mannerism）三个阶段。科技冗余（technological redundancy）和曲目冗余（repertory redundancy）则是由于现代科技的发展，录音和播放设备的出现，使听者可以反复聆听某部作品，从而对该作品结构、材料和进程非常熟悉。

先锋派高度复杂的实验音乐的感知冗余、作曲技术冗余和风格冗余的程度都非常低，前两者是由于听者在其中分辨不出有序持久的模式，无法纠正表演和听赏过程中的“失误”。后者则是由于此类音乐并未形成一种风格或风格体系。由此，听者难以产生学习的兴趣，风格学习又局限于单个作品，在此情况下，科技冗余和曲目冗余也无能为力。

传统主义—形式主义—超验主义：迈尔根据当代艺术和意识形态中对目的与手段不同程度的侧重，将不同风格流派总括为三种立场：传统主义（traditionalism）、形式主义（formalism）和超验主义（transcendentalism），三者共同构建起一条连续性的谱系，两端为传统主义和超验主义，形式主义居于中间。这三者在审美重点（内容，形式，材料）、评价基础（主题，技巧，新意）、批评模式（诠释，形式分析，描述）和相关哲学观念（社会行为，分析哲学，神秘主义等）等方面各不相同。

作者认为，形式主义将成为未来主导性的意识形态。原因在于。

其一，艺术风格的多元状态促使鉴赏的关注力转向形式结构而非内容意义。由于对任何一种风格文化意涵的把握和洞悉需要长期的经验和积淀，远非朝夕之功，因而面对纷繁多样的风格，人们更加难以获得内容理解所要求的文化积累，那么所能做到的便是从形式上的设计和技艺的角度来欣赏艺术作品，由此，形式主义在某种意义上对风格的多元态势具有更大的包容性。其二，形式主义处在传统主义和超验主义两个极端之间的中间地带。当代文化信念的转变已使得传统主义的世界岌岌可危，而超验主义的无目的、无方向、无时间、无结构的世界又令人难以长期忍受。而且两者虽然千差万别，但根本上都坚持一元论。而形式主义的相对性和多元性使之与当今的文化和艺术状况更为相符。作者提出，由于形式主义“强调艺术作品是人为的构念，其有效性在于作品内部或在于语境之中，还强调作品的创作是一种客观的非个人性的发现行为”，因而形式主义有力地促进了当代艺术实验。

此外，还有一些重要的概念和关系，如风格、意识形态、期待、目的论与非目的论等，前文已有涉及，这里不再赘述。

四、风格凸显

——《音乐、艺术与观念》的著述特点和研究方法

《音乐、艺术与观念》一书最突出的特点是研究音乐的视角和方法，作者立足思想史与文化史，深入探究了20世纪前后受到社会历史环境影响的意识形态变革，对西方世界的文化信念、审美观念和艺术风格的深远影响，进而考察音乐风格的流变。音乐既是研究的对象，也是反射文化生态的一面镜子。正是有着这样广阔的学术视野，形成此书特有的跨学科、跨文化的著述格局和引证规模，所涉范围之广从书后罗列的庞大参考文献中可见一斑。由此，历史有了审美维度，美学也有了历史语境，两者纵横交错，有机融合，形成立体的风格图景。

首先，就研究视角而言，立足社会历史语境，从文化史角度研究艺术，这种方法并不新鲜。在艺术史领域，早在18世纪，温克尔曼(Jo-

hann Joachim Wincklemann)就试图从包括政治、文化、宗教、社会风俗等在内的更为广阔的人类领域中寻找艺术产生、发展和演变的物质和精神基础。[①] 其《古代艺术史》开创了西方近代艺术风格史先河,被认为是文化"普遍史"(universal history)的隐喻,是一部浓缩了文化史内涵的艺术风格史。到了19世纪,布克哈特(Jacob Burckhardt)继承并发展了温克尔曼的艺术史理想,其后继者沃尔夫林(Heinrich Wolfflin)则通过将视觉形式演变与社会态度变化描述相结合,以解释艺术风格的变革,从而形成一套经典的艺术风格史理论。[②] 黑格尔历史哲学中的"时代精神"概念在某种意义上也受到温克尔曼的影响。而在音乐领域,首先让人想到的便是保罗·亨利·朗及其经典名著《西方文明中的音乐》[③]。在这部著作中,他将音乐置于整个西方文明发展的宏大语境中,"考察了音乐如何参与、改变和塑造西方文化面貌(反过来,音乐也同时被整体社会与文化的演变所影响)的历史进程"[④]。保罗·罗宾逊的《歌剧与观念》则从思想史的角度,将具体歌剧作品的音乐特点与不同时代的社会思潮和意识形态相联系。[⑤]

这样的研究视角常常引发争议,因其解读的尺度非常微妙,不易把握,稍有不慎就会因过于主观而难以令人信服,或者过于绝对而忽视了其他要素。因而在历史的不同阶段历史文化阐释都曾遭受诟病,例如在温克尔曼的时代,一些古典学者对他处心积虑地把希腊民主政治与艺术繁荣联系起来的做法颇有异议,认为这种关联过于生硬和勉强。"时代精神"和风格标签的有效性也在20世纪遭到质疑。艺术史大家

---

① 周博,《温克尔曼的艺术史学思想研究》(硕士毕业论文),中央美术学院,2005年。

② 张坚,"风格史:文化'普遍史'的隐喻",《文艺研究》,2006年第5期。参见海因里希·沃尔夫林,《艺术风格学》(潘耀昌译),北京:中国人民大学出版社,2004年。

③ 保罗·亨利·朗,《西方文明中的音乐》(顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译),贵阳:贵州人民出版社,2001年。

④ 杨燕迪,"'超越时间'的音乐史",《西方文明中的音乐》中译者序,发表于《读书》,2001年第10期。

⑤ Paul A. Robinson,《歌剧与观念》(*Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, New York: Cornell University Press, 1986)。(周彬彬中译本《歌剧与观念》,上海:华东师范大学出版社,2008年)

贡布里希（E. H. Gombrich）也认为："这种对'时代精神'、'集体灵魂'的迷信，会导致我们对艺术个体生命的忽视，会妨碍我们不带偏见地去探索艺术的社会功能和艺术作品赖以产生的具体文化情境"。[1]

迈尔不赞同贡布里希这种关注个体和特殊性而非结构和模式的文化史观。在他看来，历史就是各种事件形成模式的过程，如果一个复杂的事件系列要得到理解，进入历史，就必须整合为一种等级结构，即以某种部分—整体的关系进行组织，形成时期、亚时期等不同层次。文化史的目标不仅在于解释具体要素（如风格、运动、建制等）的历史，而且在于将这些要素相互联系，以一种具有聚合性和持久性的方式解释这些要素之间的互动关系。[2] 从迈尔的著作中，我们可以窥探到人类经验的的总体：艺术、语言、文化和历史。

但在迈尔的风格理论中，艺术风格与历史情境和文化语境的关联是有节制的。首先，他反对将风格变化的动因全部归于社会文化因素，反对在风格变化与外界环境之间建立必然直接的联系。在他看来，历史是一种有等级层次的建构，不同的历史学家以不同的方式建构历史，同一历史事件在不同的历史建构中具有不同的地位，因而，"坚持在诸种艺术之间对风格时期进行协调，或坚持将风格时期与政治、社会历史相关联，都是错误的"。其次，文化环境和意识形态对风格变化没有决定作用，而只是起到推动作用。风格的变化是诸多要素共同导致的结果，除历史背景和文化条件外，还有作曲家的个人选择和风格的内部动力等方面。再次，迈尔的"他律"条件并不停留在一般的政治环境、经济状况、社会氛围、科技发展等历史背景，而是研究更为深层的、对人类思维模式和行为方式具有潜移默化的强大影响的文化信念和意识形态。正如布克哈特说的："惟有通过艺术这一媒介，（一个时代）最秘密的信仰和理想总能传递给后人，而只有这种传递方式是最值得信赖的，因为

---

① 杨燕迪，"'超越时间'的音乐史"。

② Leonard B. Meyer, Review of *In Search of Cultural History* by E. H. Gombric, *History and Theory*, Vol. 9 No. 30 (1970), pp. 397—399.

它并不是有意而为的。"[1]可见，迈尔的风格研究充分意识到音乐史上的风格流变都是在音乐自身发展和社会文化环境变化的合力推动下实现的，这就在一定程度上弥补和平衡了传统的音乐风格史研究偏重艺术本体特征归纳而忽视外在音乐影响的倾向，对风格变化的根源进行了更为全面和深入的探究。

自20世纪60年代以来，人文学科在"语言学转向"之后又出现了一次重要转向，即"文化转向"。现当代文学理论的发展使人们意识到文学本体研究的局限性，如无法解释审美观念的历史变迁问题、艺术风尚与时代精神的关系问题等，单纯关注文学内部的各种要素和文学的自律性已不再能够适应当代文化的发展，因而需要将研究视野从文学本体向社会文化拓展。[2] 受到文学批评领域这种新思潮的影响，西方音乐学界也开始出现新的学术发展方向，即将音乐置于社会历史语境中，诠释音乐的社会文化意涵。《音乐、艺术与观念》中提出的风格理论及其研究方法也恰恰符合当今这一学术潮流。

其次，跨学科研究是《音乐、艺术与观念》的另一大特点。阅读此书，最令人印象深刻的或许就是作者学科跨越的广度以及对各学科研究的深度。作为一位音乐学家，贯通文学、美术、音乐三大文艺领域已令人钦佩，广泛涉猎诸多社会科学乃至自然科学并能够自如运用，更是让人望尘莫及。(要知道，迈尔是《科学》杂志的忠实读者)同时，这样的跨学科研究方法也是时下受到广泛关注的学术热点。此外，迈尔对各艺术门类共性与个性的归纳和鉴别对艺术史和艺术学研究也颇有助益。以笔者的浅见，无论是西方还是中国，艺术学方面的论著大多以绘画、雕塑等造型艺术为主，建筑略有提及，音乐常常被忽视或者一笔带过，即便有所论述也显得不够专业。这或许是由于音乐的语言尤为抽象，难以把握，音乐的鉴赏和研究尤其需要专门的训练。但这样的艺术

---

① 转引自张坚，"风格史：文化'普遍史'的隐喻"。

② 参见宋卫红，《审美视域中的意识形态》(硕士毕业论文)，陕西师范大学，2004年；金元浦，"文艺学的问题意识与文化转向"，《宝鸡文理学院学报》(社会科学版)，2007年第1期。

学和艺术史研究显然是不够健康、不够全面的。在《音乐、艺术与观念》一书中，迈尔以音乐学者的身份，将音乐与文学和造型艺术并置，在寻求共同趋势的基础上，也充分意识到不同领域的本质差异，视具体情况分而论之，真正实现了艺术学研究理应具备的立体格局。可以说，迈尔在这方面提供了一种可能性和一个典范。

再次，迈尔对接受者一如既往的关注是本书的第三个特点，也是其美学研究的一大支柱。正因如此，约瑟夫·科尔曼认为迈尔是一位平民主义者而非精英主义者，这不仅体现在迈尔疏离专业圈子而亲近业界以外的知识分子的特立独行，而且体现在当同时代其他理论家都对抽象的数字津津乐道时，他所关注的却是听者的感知。他的理论更多指向的是刺激的接受者而不是刺激本身，是体验“情感与意义”的听者而不是将情感和意义纳入音乐中的作曲家。① 在这一方面，迈尔是受到美国实用主义哲学和心理学（特别是格式塔心理学）的影响。实用主义哲学的代表人物约翰·杜威（John Dewey）强调艺术在促进人们感知、操控或者把握现实方面所发挥的作用。另一位实用主义哲学家纳尔逊·古德曼（Nelson Goodman）则关注各种艺术如何通过改变我们的感知模式以及我们与周围世界互相影响的模式，从而获得一种认知价值。② 迈尔则探讨了听者的感知模式和认知能力如何参与风格的演变。

五、价值判断

——《音乐、艺术与观念》的争议

迈尔特立独行的学术风格、为他人所不为的探索尝试和广征博引的涉猎范围，在给学界带来新鲜视角、独特观念的同时，也常常引起争议，甚至招致批评。《音乐、艺术与观念》一书因其所探究问题的复杂性、多解性和难解性，所提出论点的创新性，以及所触及理论和领域的

---

① Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, p. 107.

② 辛西娅·弗里兰，《西方艺术新论》（黄继谦译），南京：译林出版社，2009 年。

广泛性，尤其容易引发多方的关注，并因而带来多种“质询和保留”。

尽管迈尔在第三部分的引言中一再声明自己写作这一部分的本意，却仍旧无法避免其对实验音乐的批判态度所引起的不满。这部分是由于迈尔论述的篇幅和言辞的严苛实在让人无法将之看作出自一个“尽可能保持客观中立”的学者之手。实际上，总体而言，笔者认为迈尔的观点和论证还是留有余地而非极端激烈的。就对序列音乐等高度复杂的当代实验音乐而论，首先作者不是全盘否定，承认这类音乐中也有一些第一流的作品。其次，作者写作这一部分的本意并非要谴责实验音乐，而是希望借此触及更为根本性的、超越实验音乐局部论域的问题，为的是“增进我们对音乐结构和音乐经验之本质的理解”。作者在第十章从四个方面对支持整体序列音乐的观点一一驳斥，在第十一章从感知和学习的角度进一步提出质疑，实际上是反对序列主义自封的领导地位，为的是证明他在第二部分提出的中心论点。因为在迈尔看来，在现今和未来可能的风格静态中，没有一种风格具有主导地位，而不是像布列兹所认为的“序列主义是我们时代的必然要求”，也不像巴比特所言，如果新音乐得不到大学和进步的忠实拥护者的支持，“音乐将停止进化，而且在这个非常重要的意义上，音乐将不再存活”。不过，将巴比特的观点说成是“神经失常”，这样的言论确乎难免成为引发议论的噱头。

在美国音乐学家莱昂·普兰廷加看来，迈尔对过去音乐风格的一致性及其清晰的发展脉络的论述似乎有些言过其实。他提出过去也存在多种不同的风格：“琉特变奏曲、弗罗托拉歌曲和若斯坎的弥撒曲代表了迥然相异的音乐手法。”至于“清晰的发展脉络”，任何力求一定程度综合性的历史模式都会寻找各种贯通线索，这在20世纪音乐中未必无法实现。[①] 笔者认为，普兰廷加教授的质疑并非无法解释。谈到“风格变化”，之所以出现分歧，是因为迈尔和普兰廷加立足于不同的等级层次上。如前所述，等级结构观念是迈尔思考和论证的一个重要的思维方式，因而在阅读本书的过程中，读者也应时刻意识到这样一种观念的存在。普兰

---

① Leon Plantinga, Review, *Journal of Music Theory*, vol. 13, no. 1 (1969), pp. 141－147.

廷加所列举的诸种风格似乎应当处在迈尔所论证的20世纪前后风格巨变的层次之下。这一分歧也表明迈尔论说中的一点不足，即“风格”一词的内涵和外延不明确，或者说在其含义和等级发生变化时，没有作出说明。读者在阅读过程中也应当注意这一点，否则就容易产生误解。

作者认为形式主义立场与当代实验艺术密切联系，笔者认为也是值得商榷的。在此选择作者在书中所举证的一个例子：

> 形式主义盛行的一个证明，上文已有论述，即许多当代作家倾向于“利用”过去的作品、风格和传统来进行新作的构建。因为，正如先前所注意到的，恰恰是形式主义者能够最为自由、最为充分地利用过去。并且由此，他们的主要兴趣不在于内容、表达或象征，而在于巧妙而有所鉴别地掌控材料、形式和过程。（第225页）

笔者认为这段话也可以证明相反的情况，即当代实验艺术不再关注表现在形式层面的“技术”，反而将注意力放在表达对现实的反思上。笔者在多次参观当代艺术展的经历中一再发现，传统的技术层面的功力（或者说是技艺）似乎已退居其次，所产生的艺术品就技术而言似乎对专业训练的要求大大下降。艺术品的魅力更多在于那些看似简单的技术构成背后所表达的反思批判精神和社会道德意识，抽象怪异的艺术作品似乎也越发需要借助文字说明才能真正为受众所理解。最具代表性的就是造型艺术（以及文学）中一种重要的创作方式，即“挪用”（appropriation），它指的是“利用现成物品或大众文化形式及符号来‘别有用心’地实现作品精神意图的方式”①，类似迈尔所说的借用（borrowing），或者类似上文所引文字中的“利用”。这种手法的存在价值在于它的“解构”和“反讽”功能，元文本（即被挪用的艺术品）在新的历史语

① 邓庆华，《谈“挪用”——对当代艺术中一个重要创作方法的分析》（硕士毕业论文），天津美术学院，2007年。

境下经过解构和重构之后产生新的意义，因而挪用不是被动、客观或漠然的，而是积极、主观、有目的的。[①] 诚然，有些挪用作品仍能够体现出形式建构的技艺，但总体而言这类作品更多指向的是内在的文化意涵。举两个著名且极端的例子：安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的《波里洛盒子》和马赛尔·杜尚(Marcel Duchamp)的《泉》，艺术家将日常生活用品基本原封不动地搬到艺术展厅中(除了在上面签个名字)，从形式技术层面对这样的作品进行评价似乎是没有意义的。由此也可以看到当代艺术的一大症结：即从审美角度而言，艺术作品本身的效果往往非常单薄羸弱，甚至在不借助文字说明的情况下毫无意义。其结果往往是作品背后的思维构想异彩纷呈，概念体系严整有形，形而上意味玄乎其玄，而实际的作品却大同小异，缺乏个性。这一点在当代音乐中体现得尤为明显，后果也更为严重。正如迈尔在书中转述如乔治·罗奇伯格关于序列音乐的言论："一个惊人的自相矛盾的现象是，此类音乐尽管在理论和运作上是彻底有序的音乐，但在感知和经验上听来却像是完全偶然的音乐。"

就如何面对"风格静态"现状的问题，迈尔的回答显得较为苍白，即学会适应，或许最终能够享受其中。人们这一个多世纪以来不就是这样度过的吗？不过，这似乎也是现在所能做出的最妥帖、最安全的解答，正如有学者所言："要将20世纪庞杂的音乐发展纳入一个确凿的语境，尚需多年。每一次音乐革新都必须经过数代作曲家的筛选过滤，其对普遍音乐语言的真正影响才能得到正确考量。……但我们不应任凭自己被当下令人困惑的大量音乐创造所击溃。……我们或许还无法完全理解；我们可能无法看到这一现状通向何方。但或许我们并不需要力图回答所有这些问题。只要创造性的才华有所施展，音乐——正如在过去一样——终将找到自己的未来。"[②]面对当代音乐和其他艺术在

---

① 罗伯特S. 尼尔森(Robert S. Nielson)，"当代艺术概念之挪用"，中国艺术新闻网www.artnews.com.cn，2009年。

② David McCleery, *Discover Classical Music of the Twentieth Century*, Naxos Book, 2008.

鉴赏和评价方面的难题,迈尔似乎并未提出任何明确的具有建设性的观点,因而令关心批评的约瑟夫·科尔曼有些失望。① 但通过作者对现当代意识形态变化的分析,我们毕竟能够得到一些启发,以便在日后的艺术经验中有意识地转换思维、变换视角,尽可能接近和理解当代艺术,其结果很可能大有裨益。

此外,虽然迈尔对非西方文明的大量引用得到了音乐人类学者的关注,但也难免因此招致批评和不满。最典型的例子是迈尔对原始音乐和艺术音乐差异的论述(详见第32—33页),在有些学者看来具有种族中心主义倾向。② 因为无论是对历史上的原始人还是对于那些存活至今的原始部落,我们的了解非常有限,因而说原始民族无法忍受不确定性,无法容忍自己的需求不立即得到满足,这样的观点有待商榷。因为,倘若事实如此,以原始生活的条件,这些人似乎难以存活下来。因此,迈尔的论说似乎有些自我放纵,不够谨慎。

迈尔的著作从来都不乏争议,但也表明他的观点和理论确实触及了音乐学术研究中重要、复杂、充满争议的问题,而且对这些问题提出了自己独到的见解。好在迈尔的兴趣更多在于找出和研究问题,而不在于证明自己是正确的③。他曾说:"理论之所以有价值,不仅是因为它所得出的结论和所解释的现象,而且是因为它所提出的问题和所指引的发现。"④也正如迈尔在本书序言中所说:"我绝不自信满足,认为本书全部内容都不可改变、无懈可击,所做出的解答也并非最终的真理。但我确信本书所涉及的议题、所提出的问题都非常重要,令人兴奋,趣味盎然。"⑤

---

① Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, p. 111.

② Morse Peckham, Review, *History and Theory*, Vol. 9, No. 1 (1970), pp. 127—135.

③ Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, p. 107.

④ Alexander Rozin, "He Was the Very Model of the Modern Musicologist", Tributes to Leonard B. Meyer, *Music Perception*, Vol. 25, No. 5 (2008), pp. 488—489.

⑤ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, pp. viii.

后语：语言的转译与思维的转换

翻译本书的意义

翻译引介西方重要音乐学术著作对中国音乐学研究的深远影响已毋庸赘言。然而，面对当下音乐翻译现状中所存在的问题和不足——如选题缺乏系统规划，广度和深度亟待加强，与国内需要不相适应，翻译人才严重短缺等等[①]——如何在有限的主客条件下选择值得优先引介的著作便成为学术翻译工作者首先要考虑的问题。权威性学术经典诚然经得起时间的考验，何况是领先我们数十年乃至上百年的西方音乐学术研究。但随着时间的推移，时代的变迁，学术生态的更新，学术思潮的转向，国内音乐学研究的状况和需求也发生着相应的变化，音乐翻译作为一项为音乐学发展提供便利和服务的事业，也理应与时俱进，顺应当下学术潮流，满足当前学术内需。

笔者以为，翻译《音乐、艺术与观念》一书的意义在于以下几点。其一，迈尔是20世纪音乐美学和音乐分析领域的重要人物，其关于音乐的意义、价值、风格等方面的研究对西方音乐学界有重要影响，《音乐、艺术与观念》一书也是音乐美学和文化史方面的经典著作，将之引入中国，对国内音乐学的发展将颇有助益。其二，本书虽然写于上世纪60年代，却恰好符合当下学术发展潮流，将在新的语境中焕发新的活力。其三，就国内对迈尔美学思想理论的研究而言，大约从上世纪80年代末到90年代初开始至今，我国对迈尔的理论陆续有一些零星的关注，相关文献屈指可数。文献翻译方面，仅有一部译著和四篇译文[②]，且集

---

① 参见“选题与规范，反思与展望——外国音乐经典论著翻译出版研讨会综述”，北京：《音乐研究》，2007(4)。

② 译著即《音乐的情感与意义》(何乾三译)，北京：北京大学出版社，1991。译文包括：“音乐的感情与意义”(王次炤和李迎红选译)，北京：《音乐研究》，1987(4)；“音乐中的意义与信息论”(杨燕迪译)，武汉：《黄钟》，1990(4)；“文艺复兴的终结?”(张文娟译)，武汉：《黄钟》，1992(1)；“关于音乐中的价值和伟大的一些评论”(陈超南译)，《二十世纪西方美学名著选》(蒋孔阳编)，上海：复旦大学出版社，1988。

中于迈尔学术生涯的早期，而迈尔中后期的思想理论虽与早期有密切的联系和延续性，但也有较大的发展和变化，可以说这种变化的肇始就是《音乐、艺术与观念》，从而直接影响到他的风格理论和随后的著述。因而要对迈尔的整体思想和理论进行系统性的深入研究，其中后期的其他著述仍有待翻译引介。在对迈尔理论的介绍和研究方面，相关文献也非常有限。希望本书在国内的问世，不仅能够对迈尔理论的研究提供重要资料，而且可以引发和促进国内学人对这位重量级人物更多的关注、学习和研究。

译法说明

有音乐文献翻译经历的学者都知道，音乐西文文献中某些关键词或常用词在中文语境中或是缺乏对应术语，或是前人的译法有所偏差，或是在特殊的音乐语境中表意不清，在翻译过程中应在尊重和照顾通行译法和中文习惯的前提下，尽可能实现准确和清晰。在翻译此书的过程中，笔者同样遇到类似的问题。笔者不敢自诩提出了合理有效的译法，只希望借此明确某些重要词语的内涵，提请广大学者注意，并进一步提出更为得当的译法。

Syntax：句法，是英文音乐文献中的常用词。来自古希腊语 syntaxis，意为“按顺序放置”。在语言学上，指句子的结构方式，或是支配句子结构的规则和原则，具体而言即词语在句子、分句、短语中的排列方式，以及句子的构成及其各部分之间的关系[1]。音乐中的句法具有语言学句法的特征，但绝非对等物。音乐中对该词的广泛使用，可追溯至胡戈·里曼（Hugo Riemann）的著作《音乐句法》（*Musikalische Syntaxis*），当时是指西方音乐中的和弦进行。后来该词所指内容越发宽

① 参见英文在线词源字典 http://www.etymonline.com 及《大英百科全书》（电子版）[Encyclopaedia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite (Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors)]，“Syntax”。

泛，可指一部作品音乐现象之间任何种类的抽象关系。① 音乐句法“本质上是决定诸多关系环环相扣之结构的模式，这些关系在等级层次上相互联系，通过这些关系可以解释一组可分辨的数据的意义范围。”②应注意“句法”与“分句”(phrasing)有很大区别，句法所包含的内容要远远多于“分句”。由于“句法”和“结构”关系密切，因而常常连用。

Articulation：音乐描述中的常用词。“Articulate”一词来自拉丁语的“articulatus”，原义为将演说分节，划分为清晰有别的部分，作为形容词意为“由通过节点结合起来的段落构成”③。简言之，既有清晰的分段，各段落又相互连接。就像人体的关节所连接的部分一样。音乐中的“articulation”有两个含义，一是表演者在实践中使单个音符之间相互连接的紧密程度，如断奏(staccato)和连奏(legato)；二是较为宽泛的意义，指一部作品不同段落之间划分和连接的方式。“Articulation”与“分句”关系密切，均可指相互接续的音符(或群组)之间的分离及这种分离方式④，但后者的意义较为局部，不具备前者的第二层意思。该词在英文音乐文献中很常见，但在中文语境似乎尚无标准译法。目前只能根据具体上下文进行不同表述。

Gesture：姿态，英文音乐文献中另一常用词。指与音乐相联系的运动或活动，包括身体上的运动和心智上的音乐形象。音乐姿态的概念所设范围颇广，包括声音产生的细节、音乐的感情和审美形象以及更为宏观的文化—风格等方面。音乐姿态体现了人类运动在音乐中的原初作用。因而学者通过将音响与心智上的姿态形象相联系来谈论音乐认知。⑤

---

① Joseph P. Swain, “The Concept of Musical Syntax”, The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 2 (1995), pp. 281—308.

② Benjamin Boretz, “The Construction of Musical Syntax”, *Perspectives of Music*, Vol. 9, No. 1 (1970), pp. 23—42.

③ 参见英文在线词源字典 http://www.etymonline.com, “Articulate”。

④ Geoffrey Chew, “Articulation and Phrasing”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2nd, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001.

⑤ 参见维基百科http://en.wikipedia.org, “Musical gesture”。

Mind：指的是人类的智力和意识，被经验为想法、感知、记忆、情感、意志和想像的结合。在中文语境的常见译法有“思想”、“精神”、“心灵”，似乎都不甚准确。在导师的建议下，笔者将该词译为“心智”。

最后想就此书两部分的标题译法作一说明。第一部分的标题原文为“As It Has Been”，原本译为“如其已然所是”，即指西方的艺术风格及审美态度和文化信念在20世纪之前长期存在的状况。第二部分的标题原文为“As It Is, and Perhaps Will Be”，原本译为“如其所是，或将来亦是”，即指20世纪（作者的“现在”）的状况，且这种状况可能持续到未来较长一段时期。然而，上述译法虽忠实原文，但表意不清，不适合用作标题，因而在导师杨燕迪教授的建议下，改作现在的“现时已然境况”和“现时境况，及将来或然境况”。

翻译心得

记得刚刚进入音乐文献编译领域，有幸师从杨燕迪教授之时，导师就说过：“在学术翻译中，优秀的译者首先是学者。”“认真的学术翻译，要义在于引入新知，开启新思。”[①]在这几年的学习和翻译实践中，导师的这两句话一直萦绕于心，并屡屡得到切身感受的印证。

在笔者看来，合格的学术翻译工作者应当是有能力、有素养、有道德的学者。所谓有能力，主要是语言功底，也是任何翻译工作最基本的要求，包括源语和目的语（在此即西文和中文）两方面。翻译对于语言能力的要求，绝不仅仅是过个英语几级那么简单的事情。窃以为，国内学术翻译之所以屡见“硬伤”，原因之一在于译者对自身的能力和翻译的要求缺乏清醒的认识。大致明白所言之意与实现翻译相距甚远，阅读理解能力与语篇分析和语言转译能力也绝非等同。举最简单的例子，词汇量的大小不仅在于认识的词汇的多少，而在于对一词多义的娴熟掌握和多词同义的灵活变通，后者往往更为重要（特别对翻译而言）。

---

① 杨燕迪：“引入音乐西学之意义”，“六点音乐译丛”序言，载于作者博客[http://yyd.emus.cn]。

在不同的语境下死扣着一个词的基本意思，是英语水平“露怯”的最常见情形之一。再比如，看懂句子不难，更重要的是把握句子所要强调的部分，并恰当地在目的语中以目的语的语言习惯表达出来。缺乏语感的人，往往翻译出一个句子，按字面并无差错，但就是不合逻辑，读来不通，原因就在于强调的部分出现了错位，因而歪曲了作者的口吻和态度，以及整个句子在上下文中的作用。在这种基本的语言能力之上，译者还应具备对语言在文化内涵上的敏感性，以及对两种语言之间不可逾越之鸿沟的清醒意识。语言永远不可能做到完全转译，译者只能尽可能地靠近，必要时做出妥协、调整，原书的许多妙处时常只能留存于原书中。认识到这一点，译者才能做出有的放矢的努力。

上述要求只是对译者基本要求的一部分，而这些基本要求所能达到的也不过是“信”，至于“达”，其实在很多情况下与“信”密切相关，而且在很大程度上取决于译者的中文水平。而“雅”的层次对于学术翻译现状而言属于奢求，况且学术翻译不同于文学翻译，对语言的审美价值和可读性的要求也会有所不同。但也有情况是，达到了“雅”，却牺牲了“信”。近来笔者有幸阅读某音乐文献的中译本。起初颇为吃惊，因其完全不像翻译，甚至比一般原创的文笔还要精彩，信以为翻译之极致。后看过原著才知，中译本为达到这种“惊艳”的效果，做了很大的调整，“忠实”度大大降低。好在原书内容的理论性和系统性并不太强，因而语言上的大手术还不至于伤及内脏。但学术翻译似乎并不提倡这种过于意译的做法。

所谓有素养，即导师所谓“译者应为学者”。窃以为，这里包含两层意思，一是译者自身的专业水平和学术修养，二是译者应当具备的学术探索精神。其一，国内翻译现状中出现“硬伤”的原因之二，即知识和学理层面的欠缺。首先是专业领域之内的学识。如何用“行话”表述是学术翻译的一个关键环节，这要求译者对本专业的学术研究以及相关中文文献的熟悉和积累。其次是对本专业之外其他相关领域乃至更为宽广的社会文化诸多方面的见识和学养。特别在如今跨学科研究已成大势所趋的情况下，更应开阔眼界，扩展视野。其二，翻译同时也是精读

和研究的一种方法。译者不应机械漠然地完成语言转译了事，而应与原作进行积极互动。如果阅读经典是与大师的一次对话，那么翻译经典就是与大师的一次促膝长谈。在学术翻译过程中，译者应当具有研究和探索精神，尽可能了解与原著内容、原著作者的思想理论相关的学术研究。更为重要的是，翻译经典学术著作，不仅是语言的转译，更是思维方式的转换。语言是文化的组成部分，语言决定于文化，又体现着文化。不同的文化具有不同的思维方式。这种思维方式的差异，不仅体现在语言习惯中，而且体现在著作的内容上，包括其论点、论据和论证方式。对这些方面的认识和思考有助于更为深刻地把握原著，从而提升翻译的质量。

所谓有道德，盖指译者的的心境和态度。其一，也是最简单的一点——细心，虽然简单却不容易做到。语言中充满了陷阱，再有经验的译者也难免有疏忽。窃以为，翻译过程中最好尽可能做到完善，而不要将纠错的工作过多依赖于校对环节。细心的翻译，可以大大减轻校对的负担，并能够提高译著的准确性。其二，敬畏之心，即对原著的充分尊重和对自身的严格要求。译者面对另一文化、另一思想、另一语种，应当尽可能站在原著观念的角度加以理解，不应想当然地以己之心度他人之腹。在语言上也不宜对自己的能力过分自信，而应非常谨慎，稍有拿不准即应勤查词典及相关资料。其三，责任感，包括对原著、读者和译者自身的责任感。在笔者有限的阅读经历中，对“译著毁原著”的现象感触颇深。准确、通顺、方便读者阅读的译著，既是对原著和读者负责，也是对译者的身份和工作负责。

以上皆为笔者关于学术翻译的一点感想或者说是理想，至于笔者自己，以本人极其疏陋的学识和极端有限的经验，距离这些理想也还非常遥远。在笔者对西方音乐文献所知甚少之时，导师便推荐了这本《音乐、艺术与观念》，让我了解到这位重要的音乐学家和这部我本人非常喜欢的经典著作，为此我深感幸运、荣幸和感激。迈尔的文风较为平实，表述清晰，并不艰涩，因而语言方面的问题不算太多。主要的挑战来自书中所广泛涉及的自然科学、社会科学、人文学科、各艺术门类和

20世纪纷繁复杂的各种文艺流派以及这些领域的相关人物、思想和文献，需要大量查阅相关信息以及专有名词的准确译法。所幸笔者对诸多领域兴趣浓厚，因而查阅信息、整合资料的过程成为一个令人愉悦、获益匪浅的学习过程。笔者深知自己才疏学浅，各方面能力都非常有限，译作中难免问题重重，望广大读者批评海涵。

笔者在翻译此书期间，幸得导师杨燕迪教授指点修正，得以顺利完成译作。导师广博高深的学术造诣、敏锐独到的音乐洞见、严谨细致的学术作风皆令笔者由衷钦佩、受益良多。从宏观的思想理念到细微的别字标点，从译法的调整修改到格式的统一规范，导师都在百忙中给予最充分的指导和帮助，在此不胜感激！此外还要感谢上海音乐学院伍维曦老师对书中法语部分的翻译所提供的帮助。

2010年4月初稿
2010年6月第二稿
2012年8月修订稿

新版序言(1994)

新版理应要求写一篇新的序言。但这种序言应当包含何种内容?我曾一度考虑撰写一篇“评述”,论及自 1957 年写作本书第一章以来,自己观念上所发生的变化。但由于一篇充分的评述将触及一系列错综复杂、蔓延广泛的议题,我选择效仿法尔斯塔夫:“勇敢贵在谨慎。”[The better part of valor is discretion]

更重要的是,适合于新版《音乐,艺术与观念》的前言,反而是我为之新撰写的跋论“将来时:音乐、意识形态与文化”。*

迈尔

* 遗憾的是,我们未能将跋论所引用的著作收入参考文献中。跋论中的术语也未纳入索引。——原出版社编者注

序　言

本书力图理解现在，即试图在20世纪令人困惑、支离破碎的文化世界中，发现某种模式和基本原理。此项研究以音乐起始，音乐既是主要的关注焦点，也是观点和概念的宝贵来源。但有关音乐的问题会继续引发其他艺术领域的问题，并更为广泛地关涉我们文化所特有的观点和信念。

起初我以为，如果能够找到某种基准，以此来决定当代音乐诸多潮流中的某一种将成为“未来的风格”，那么基本的结构秩序将自行显现。对于这一问题，我曾以多种不同形式进行多次论述：20世纪的音乐将如何发展？哪些现存的音乐潮流将具有主导地位和深远影响？为什么50年之后我们仍未实现风格上的一致？等等。但对于这些问题的“解答”，没有一个令人满意，大多只是看似合理的老生常谈。

随后我意识到，由于这个问题以某种特定的答案为先决条件，也许该问题本身就是错误的。或许我们的时代并非以单独一种风格的累积性发展为特点，而是多种可供选择的风格共存于一种“动力性稳定状态”[dynamic steady-state]。正是对这一假设的探究构成了本书的中心内核。

我记得，就在我读完赫曼·黑塞[Herman Hesse]的《卢迪大师》[*Magister Ludi*]后，上述假设的可能性就以一种总体且宽泛的方式自行显现。随后我开始进行自己的智力“滚珠游戏”[Bead Game]——游

戏于各种观念之中，看这些观念可能具有怎样的逻辑结果和心理暗示，质疑对立观点和公认理论的必要性与合法性，探询其他学科和其他文化领域的经验证据能否支撑这一假设。在此过程中，我不加顾忌地考虑并思索着一些根本性问题，例如历史的本质和我们与历史的关系，复杂等级性结构的组织和前提，艺术与文化的关系，等等。

由此看来，本书有些自我放纵。我探究这些问题并对之进行猜测，不仅因为这些问题与我的研究相关，而且因为它们令我着迷，向我提出挑战。在研究中我也并未力图保持谨慎和缜密。因此，毫无疑问会出现许多不同意见——甚至是强烈的反对意见——来回应我所写的内容。对此我欣然接受。我绝不自信满足，认为本书全部内容都不可改变、无懈可击，所提出的解答也并非最终的真理。但我确信本书所触及的议题、所提出的问题都非常重要，令人兴奋，趣味盎然。

写一本有关当代文化的书之所以具有猜测性，也有其他方面的原因。其一，只有当现在的影响（即其后果）在某种将来的现在成为事实、问题和复杂状况时，其意义才能最终确立。其二，无论人们如何力图保持客观和中立——即对各种关系和趋势进行观察而不是评价——都不可能站在文化之外。因为我们用以将世界概念化并进行整合的那些模型和范畴，必然受制于（虽然并不决定于）我们特定文化所提供的模型和范畴。如果我采用了与第八章中所谓的“分析形式主义”[analytical formalism]相近的立场，并非因为形式主义本身比任何其他立场更好更有效，而是因为形式主义这一立场最符合当下研究的任务，即理解20世纪的思想与文化。

那么，我所呈现的是一种理论构想，而不是编年叙述。由于本书的要点在于阐释而非记录或描述，因而并未试图囊括当代音乐的所有方面，遑论其他艺术门类和总体文化领域。很多内容都被排除在外：重要作曲家没有提及，重大运动遭到冷落，有趣的观念受到忽视。应该承认，我的论述确实很有选择性，而且由于我们如此丰富多元的文化呈现出多种互不相同的材料，我希望所考虑的假设没有过多地影响到我的选择。

本书分为三个部分。第一部分,“现时已然境况”[As It Has Been],由五篇已经发表的文章组成。回顾过去,当时我似乎正在形成现在的新观念,但在本书的中心论点得到系统论述之前,这些文章已然写就。由于这部分主要涉及对于传统音乐和业已确立的美学价值的理解,因而可作为全书的基础和随后部分的参照点。第二部分,“现时境况,及将来或然境况”[As It Is, and Perhaps Will Be],陈述了本书的主要论点,试图表明有大量证据支撑该论点,并思考该论点将产生怎样的后果和影响。第三部分,“音乐中的形式主义”[Formalism in Music],回到对于音乐的明确考察,所探究的问题涉及高度复杂的实验音乐的理论与实践。

本书大量受益于其他作者和学者的观点和研究,这明确体现在本书的参考文献和引用内容中,因而在此一一列举没有意义。如果某些章节看起来包含过多的注释和其他学术上的“装备和行头”[trappings and suits],并非因为我想受人称羡,或者佯装拥有我并不具备的丰厚学识,而是因为他人(艺术家、史学家、科学家)的观点和看法是我进行研究论述的数据资料。我所关注的是他们的世界观,无论这些观念正确与否。在其他情况下,我大量依赖他人的研究是因为我缺乏他们在某一领域的知识和能力。例如,本书多处引用内格尔[Nagel]教授的著作,就是出于这一考虑。

本书还受益于我的学生和同事,在此也要表示感谢。这种受益是多次讨论(有时非常激烈,往往时间很长)的结果,在此过程中各种观点接受检验,反驳争辩,审视例证。当我想到这类思想交流时,有四个人尤其会在脑海中浮现:列奥·特莱特勒[Leo Treitler],约翰·R. 普拉特[John R. Platt],罗伯特·麦克马恩[Robert McMahan],和格罗斯文诺·库伯[Grosvenor Cooper]。尽管我不确定他们几位是否同意本书的所有内容,甚至是大部分内容,但我确信他们每个人都将发现这本书非常有趣,有所启发,引人思考。希望其他读者亦是如此。

本书部分章节首次发表于一些期刊,在此表示感谢:《美学与艺术批评》[*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XV, No.

4, June, 1957 (第一章), and Vol. XVII, No. 4, June, 1959 (第二章)],《美国音乐学会会刊》[*Journal of the American Musicological Society*, Vol. XIV, No. 2, Summer, 1961 (第三章)],《耶鲁评论》[*The Yale Review*, Vol. LII, No. 2, Winter, 1963 (第四章)],以及《哈德森评论》[*The Hudson Review*, Vol. VI, No. 2, Summer, 1963 (第五章)]。

目　录

第一部分

前奏：现时已然境况

引　言

本书第一部分是重印的几篇文章。主要关注有文化经验的听者（也包括作曲家和表演者）对西方传统调性音乐进行感知、理解、评价的诸种方式。在此意义上，这些文章探讨的是“现时已然境况”[as it has been]中的音乐。 3

前两章涉及音乐体验之本质和音乐价值的问题。在这两章中，借自信息理论的概念被用来探究和说明所呈现的观点和所提出的问题。尽管现在我可能会更加审慎地运用信息理论（请见第十章），更谨慎地做出关于价值的归纳——例如，暗示这些归纳一般是跨文化的——然而，这些文章的许多内容看起来仍具有相关性（至少对于理解调性音乐而言），我也依然认为这些内容非常有趣，并会引发争论。实际上，这些文章中提出或预想的一些观点，在本书第二和第三部分中将成为相当重要的观念。

“论音乐的重复聆听”被收录进此书，原因有二。第一，这篇文章触及到风格变化本质的问题（这一问题在第七章得到更为详尽的论述）；第二，它连接了前两章所关注的句法结构[syntactic]问题与后两章所关注的文化—意识形态[cultural-ideological]问题。

最后两篇文章强调，批评性判断和审美态度基于并导源于最终的（也许是先验的）形而上—文化信念。现在看来，我认为“赝品与艺术人类学”一文低估了西方文化意识形态的变化程度。尽管我不会改变文 4

章的结论——即认为如今展出赝品仍会引发非议——但这篇文章的确提请读者注意在怎样的条件下,过去的风格句法结构可能成为现在切实可行的创作模式;而且在第九章中做出猜测,认为这样的条件可能即将盛行,或许已经盛行。"文艺复兴的终结?"一文将我们带入当下,但这个当下仍旧被看作是对西方意识形态和艺术主流的一种暂时偏离。自从写作这篇文章以来,我越来越明显地发现,"极端经验主义"[radical empiricism]的观点不过是文化信念发生更为深刻广泛转型的一种表现,第八章和第九章对此转型进行了描述。

这些文章没有做任何实质性的改变。有些地方添加了新的注释,或者对原有注释进行了扩充。增补和扩充部分之前有星号(*)标注。偶尔也删除某些注释,因为这些文章的集结使这类注释显得多余。

第一章　音乐中的意义与信息理论

我已在其他地方较为详尽地论述过，期待趋向的唤起及随后对这种趋向的抑制在音乐经验的形成中具有中心意义。[①]日后我发现，那部对音乐经验的分析所提出的许多概念和推想，在信息理论中可以找到惊人的相似之处——甚至是对等物。其中包括音乐交流中不确定性的重要意义、音乐风格的概率性特质，以及音乐经验中（我后来得知称为）"马尔可夫过程"[Markoff process]的运作。尤其是，导致音乐意义产生的心理—风格条件（无论是情感上的还是理智上的）[②]，与信息交流的条件似乎相同。我在此所要探究的正是这一假设。

这一假设尤其值得关注，是因为如果该假设能够得到证实，那么物理现象、生物—社会行为以及人文创造这些看似相互独立、迥然相异的领域，至少从这一观点来看，可以集合在一起，一并归于一个根本原则之下，此原则即熵律[the law of entropy][③]。而爱丁顿[Eddington]著名的论断，"有最充分的理由将熵与美和旋律相提并论"，也将得到具体实例的印证。

---

① Leonard B. Meyer，《音乐的情感与意义》（*Emotion and Meaning in Music*）；尤其参见第一章和第二章。（注释中仅给出短标题；完整的参考信息请见参考文献。）

② 同上，第35—40页。对于音乐的情感反应与理智反应之间的区别在于听者带入音乐体验的性情和信念，而非引发反应的音乐过程。

③ 熵[entropy]指的是体系的混乱程度，在信息论中表示不确定性的量度。——译注

让我们从意义的一般定义开始。正如莫里斯·科恩所指出的：

> ……若某事物联系、暗示或指涉其本身以外的事物，则该事物获得意义，其全部本质指向这种联系并显现其中。①

由此看来，意义存在于科恩和乔治·赫伯特·米德所谓的“三方关系”[triadic relationship]，即刺激物、刺激物所指涉的事物、以及该刺激物对之具有意义的个体这三者之间的关系。② 前两者之间的关系是存在于客观世界(无论是自然还是社会)的真实关系。因为“……任何事物的意义绝非由我们的理解所创造，而是我们理解的前提。”③

在这个一般定义之下，必须区分两种类型的意义。(1)一个刺激物具有意义，其原因可能是它暗示或指涉某个在种类上与之相异的事物，正如一个单词指涉或表示一个本身不是单词的事物或概念。我们可以将这类意义称为“指称性意义”[designative meaning]。(2)一个刺激物或一个过程获得意义，也可能是因为它暗示或指涉某个在种类上与之相似的事物，正如在闷热的一天，远处的雷声和乌云的聚集(先前发生的自然事件)暗示着一场暴雨(后续发生的自然事件)即将来临。我们可以将这类意义称为“体现性意义”[embodied meaning]。

这两种类型的意义都可能在音乐中产生。音乐具有意义，可能是因其指涉音乐之外的事物，引发了关涉观念、情感和物质世界的联想和含义。这种指称性意义常常不及在语言交流中那样准确具体。然而其力度和重要性并不因此而减弱。④或者，音乐之所以产生意义，是由于在特定的音乐风格语境中，一个音或一组音暗示着——引导有经验的听者期待着——另一个音或另一组音将在音乐持续过程中某个大致确切的时间点到来。

7

---

① Morris R. Cohen，《逻辑学引论》(*A Preface to Logic*)，第7页。

② 同上，第29页，以及George Herbert Mead，《心灵、自我与社会》(*Mind, Self and Society*)，第75—76页。

③ Morris R. Cohen，《逻辑学引论》，前揭，第28页。

④ Leonard B. Meyer，《音乐的情感与意义》，前揭，第8章。

尽管这两类意义在逻辑上相互独立，但实际上二者之间存在密切的互动关系。一首乐曲的“性格特征”[character]（指称性意义）在其明确清晰的情况下，将影响到我们对随后音乐事件的期待（体现性意义），正如对一个人性格的判断会影响到我们如何预期其在特定环境中的行为。反之，期待得到满足、受到延迟或阻碍的方式，对于赋予一段音乐的指称性意义以某种性格，起着重要作用，如同我们对一个人性格的揣测是基于他在特定文化情境下的行为。

在过去对音乐意义的分析中出现大量混沌不清的问题，是因为未能明确所考虑的是意义的哪个方面，因此让我们从一开始就声明，本书的研究所关注的是源自作品自身语境的那些意义，即体现性意义。除非明确使用“指称性意义”这一术语，否则“意义”一词即指体现性意义。

风格是音乐意义产生于其中的话语系统[universe of discourse]。有多种音乐风格存在。这些风格在不同文化中、在同一文化的不同时代、甚至在同一文化的同一时代，都有所差异。这种风格多样性的产生，是因为风格并非自然世界中恒定不变的物理过程，而是作为诸种习惯的心理过程，这些习惯植根于接受者——他们通过实践和经验而学会理解某种风格——的感知、性情和反应之中。不同风格中持久不变的并非音阶、调式、和声或表演方式，而是人类心智过程的心理机制，即，在文化上已然确立的常规中，人的心智如何选择和组织所面对的刺激。例如，人的心智总是寻求稳定性和完整性，因而“期待”结构空缺[structural gap][①]得到填充。但至于是什么构成一个结构空缺，这在不同风格之间有所差异。因此一个三度的旋律跳进在西方自然—半音调性体系中构成一个结构空缺，但在五声调性体系中，这样的跳进成为常规，因而不构成结构空缺。 8

一旦一种音乐风格成为作曲家、表演者和有经验听者习惯性反应的一部分，那么该风格可被视为一个复杂的概率系统[system of prob-

---

① 结构空缺是一种不完整形式，即在一个乐音体系中，省去构成常规完整音高系列的一个或多个音。参见上引书，133—135 页。

abilities]。音乐风格内化为概率系统，这体现在各种和声、对位和一般理论教科书所教授的音乐语法[grammar]和句法结构[syntax]的规则中。这些书中给出的规则几乎无一例外地以概率来表述。例如，书中告诉我们，在西方音乐的调性和声体系中，主和弦之后最常见的是属和弦，较常见的是下属和弦，有时是下中音和弦，等等。或者对位教材告诉我们，在大跨度的旋律跳进之后，旋律通常反向进行，填补之前略过的音。研究原始音乐或民间音乐的民族音乐学者经常含蓄地承认，在他们的音阶记谱和对乐音进行的探讨中，乐音体系具有概率性特征。实际上，有些学者在其所研究文化的音乐中，对于特定的音、音程或进行的出现频率，已进行过精细的统计。这种统计性音乐分析的问题将在本章结尾处加以探讨。

正是在这种内化的概率系统中产生了期待[expectations][①]，即趋向[tendencies]，音乐的意义建筑其上。但概率与期待并不相同。换言之，我们必须区分活跃的[active]期待与潜伏的[latent]期待，即区分概率事实与个人对概率选择的意识。

在某种意义上，我们整个精神存在的构筑都围绕着我们对于常规(有概率的)事件的连续性的期待。我们“期待”在星期一早上起床，吃早餐，确保孩子到学校，去上班，等等。但一般来说我们意识不到此类期待。这是潜伏的期待，是行为的常态，一旦成为固定的习惯模式就被视为自然。只有当我们的常规行为模式以某种方式受到干扰时，此类期待才会变得“活跃”，或者作为情感性的体验，或者作为有意识的认

9

---

① 我现在倾向于将这些问题用更为客观的术语来表述，即用“暗示”[implications]，而非“期待”，也就是说，对于有经验有见识的听者，我所指的是各音乐事件之间所具有(或被感到具有)的相互“暗示”，而非听者对未来音乐模式形成过程所怀有的“期待”。“期待”一词的问题在于人们常以简单化的方式理解它。尽管“期待”意在描述的经验可能会被感觉为一个单独、复合、有目标的运动，但实际上这种经验总是一套由相互联系的变量所组成的复杂体系的产物，在此体系中，音乐事件以不同的方式、不同的程度，在不同的等级层面上相互暗示。而且，正如本书第十二章(第310页)所指出的，在音乐结构和过程的表述中，塑造音乐的各种力量可能并不协作运行——并不相互予以支持。在任何特定的时刻，迥然相异、甚至是相互矛盾的目标都可能被同一个复杂的音乐事件所暗示。

[译注：中译本内容中所涉本书页码均为中译本边码，即原书页码。]

知。例如，如果我们睡过头或者推迟了吃早餐的时间，就会意识到自己的期待性习惯。我们意识到要去上班，要做出选择和决定。

简言之，体现在特定音乐风格中的概率关系，与对该风格材料的感知和理解中所包含的各种心智行为方式，一起构成该风格的“规范”[norms]。潜伏的期待即是这些概率关系的产物。而只有在这些规范受到干扰时，期待才会变得活跃。换言之，此类潜伏的期待是音乐信息交流的必要条件，而对于规范的干扰则是音乐交流的充分条件。

现在让我们回到对意义的明确考察上。当一个人(从感情上或从理智上)意识到某刺激物在特定语境下所具有的含意时，意义产生。只要行为是习惯性的、不假思索的，那么呈现于心智面前的刺激物就既非有意义也非无意义。这类刺激物并不能说是无意义的，因为这种说法本身就暗示着对意义的主动否定。我们对于这类刺激物的经验与有意义—无意义轴线的关系，相当于“非道德”[amoral]概念与有道德—不道德[moral-immoral]轴线的关系。也就是说，这类刺激物对于意义而言是中性的。例如，当我们驱车在公路上行驶时，会“看到”无数的刺激物(迎面开来的汽车、行人、建筑、广告牌等等)，但只要我们的习惯性反应“照顾到”这些刺激物，我们就不会真正注意到它们。它们没有意义。它们并不暗示或要求我们做出任何行动。只有当我们的习惯受到干扰时，这些刺激物才会变得有意义——即，如果一辆迎面驶来的汽车转而开到马路中间，我们必须对其速度和车距做出判断，或者一个岔道路标要求我们决定接下来的行驶路线，再或者一片特别动人的美丽风光吸引了我们的注意力。

同样，在音乐中，一个乐音过程[a tonal process]以期待之中的、有概率的方式运动而没有任何偏离[deviation]，这样的过程对于音乐意义而言可以说是中性的。[①]那么，音乐意义产生于我们的期待性习惯反应受到延迟或阻碍，即风格—心智事件的正常过程被某种形式的偏离 10

① 当然此类刺激物可能具有指称性意义；也就是说，它们具有意义是因为指涉或表示着音乐以外的概念、情绪、行动等等。它们也可能因为组成一个有意义的宏观结构而显得有意义。

所干扰。

可以区分出三种不同的偏离方式。(1)正常的或有概率的后续音乐事件[consequent event]被延迟。这样的延迟可能是纯粹时间上的延迟,也可能通过不那么直接的乐音路径抵达后续事件,条件是该偏离可以被理解为实现既定目的的手段。(2)前导情形[antecedent situation]含混不清。即,可以构想到多个同等可能的后续事件。当这种情况发生时,我们下意识的习惯性反应是不够的,因为这类反应只适于对概率做出一个明确的决断。(3)音乐中既无延迟也无含混不清,但后续事件未被期待,即在特定语境下本来没有概率。

前两种偏离方式在其基本的心理效果上非常相似。因为每当前导—后续关系中出现延迟(如在第一种偏离方式中),心智便会意识到音乐的继续进行有多种可能的方式。心智对当前状况的各种可能性进行权衡(尽管可能是下意识的),所依据的是过去的事件、当下的语境,以及该延迟可能对未来事件发展进程所产生的影响。因为即便一种音乐延续方式的概率似乎远大于其他选择,但它仍旧只是有概率,而非确定无疑。[①]因而前两种偏离方式都会引发活跃的期待,因为必须设想到后续事件的各种选择,即判断一个不确定情况的各种可能性。

有时这种不确定性微不足道、转瞬即逝,正如在一个标准的终止式进行中引入一个半音,或者小提琴手的滑音使主要乐音(被期待的乐音)的到来略微延迟。在其他情况中,不确定性可能会达到极高的比例,正如贝多芬《第三交响曲》第一乐章中紧靠在展开部E小调主题之前的音乐(第248至280小节)。此处,节奏组织破坏,旋律进行减弱,和声陷入僵局,这一切都造成一个濒临混乱的音乐情形。而新主题到来时之所以产生巨大的冲击力,显然是由于前导音乐情形的这种不确定性。 11

由此,我们对于意义的定义可以修正如下:音乐意义的产生,是由于前导情形要求对音乐延续模式的各种可能进行判断衡量,由此产生

---

① 确定无疑的前导—后续关系(概率为1)不会出现,因为这将是一种毫无意义的同义反复(tautology)。

被期待的后续情形在时间—乐音特性上的不确定性。

此处我们看到了体现性意义与信息之间的第一层清晰的关系。信息量的衡量是根据特定情形下可能出现的各种选择的随意性程度。如果一种情形的组织化程度较高，模式过程中可能的后续事件也具有较高的概率，那么此时信息量(或者说是熵值)较低。然而，如果该情形在很大程度上的是混乱无序的，各种后续选择的概率大致相当，那么此时的信息量可以说是较高的。

由此，意义和信息都通过概率而与不确定性有所关联。因为在任何讯息[message]交流中，某一后续事件的概率越低，前导—后续关系中所包含的不确定性(和信息量)就越大。“信息是……衡量人们在筛选讯息时进行选择的自由度。这种自由度越大，信息量越大，则该讯息的不确定性越大。因而，选择的自由度、不确定性和信息量成正相关。”①

然而，上述第三种偏离方式并不包含对后续选择的活跃期待。②前导情形的刺激物并未激发任何不确定性。偏离的产生是由于后续事件未被期待，即其出现没有任何概率。(然而，这种偏离确实承载着最大的信息量。)要理解这种偏离方式与意义和信息的关系，必须对意义的经验做进一步分析。　12

---

① Warren Weaver，“信息交流中数学理论的最新进展”(Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication)，第273页。

② 在给定情形下所设想的选择数量越多，筛选出任何一种选择所需要的时间越长(请见Paul M. Fitts，“反射编码对活动表现的影响”[The Influence of Response Coding on the Performance of Motor Tasks]，第47页)。或者换一种方式看待，在给定时间中，中枢神经系统所要作出的决定越多，若要保证信息的准确性，则信息交流的速率越低(第272—273页)。高度半音化的音乐运动呈现给听者相对较多的对于后续音乐的暗示，因而会比基本为自然音性质的音乐运动显得迟缓。反之，“设想”(envisaging)的时间越长，实际考虑到的选择也越多。也许正因如此，在快速的音乐运动中，不可能或不规则的现象会被理解为意外或机智的效果，而在慢速音乐运动中，同样或类似的进行则被经验为富于情感的效果。在前一情况下，听者只有时间考虑少数几种可能的音乐延续方式。他只对概率较高的方式有所准备。当概率较低的方式到来时，便会成为一种意外效果，出乎意料，但多少比较“合理”，因而被理解为一种机智的手法。(在机智的对话中，妙语巧辩[repartee]脱口而出。)在较为缓慢的速度中，听者有时间考虑各种暗示，在此情况下，含混不清会引发一种怀疑和不确定感，因而通常被感知为富有感情的效果。

前导事件的意义依赖于它与所指涉的后续事件之间的关系。由于这种关系随音乐的展开而变化，因而赋予前导事件的意义也会发生变化。因此，意义不是刺激物静止不变的属性，而是对其各种属性不断演进的发现。

体现性意义的发展可划分为三个阶段。

1. **假设意义**[Hypothetical meaning]是在后续事件被期待时赋予前导乐音或前导音型的意义。除非存在偏离，否则假设意义不会激发不确定性，也不会导致意义的产生。因为，尽管任何后续事件向来不过是一种概率，但随着任何特定后续事件概率的增加，概率较低的选择会被排除在期待之外。因而，一种音乐情形的组织结构性越强，一种音乐延续的模式相对其他模式而言越占主导地位，则听者设想其他后续选择的可能性越小，除非存在某种偏离。这种主导性概率将概率较小者排除出心智之外的趋向非常重要，因其解释了在一个充满概率的世界里，我们何以能够感到意外和吃惊，也就是说，这种趋向解释了概率较小者成为期待之外者这一事实。

尽管实际到来的后续事件在风格上一定是可能的，但却不一定是概率最高的。或者该事件是通过其他的后续选择、经过延迟或虚假的偏离之后而到来。但无论我们的期待是否得到证实，当后续事件成为一个具体的音乐事件时，音乐的意义便进入一个新的阶段。

2. **显然意义**[Evident meaning]是在后续事件已成为一个乐音—心理[tonal-psychic]事件之后，前导事件与后续事件的实际关系得到理解和领会时，听者在对音乐的回顾中赋予前导刺激的意义。

然而，显然意义与假设意义的产生和作用并非相互孤立。先前赋予前导事件的各种假设意义会对显然意义进行调整和修改。也就是说，后续事件不仅是实际上随后到来的事件，而且其到来在期待之中，经过某次偏离，最终解决了某种含混不清的音乐效果，或者其到来未被期待。

13

再者，根据显然意义来理解前导—后续关系，需要重新评估原初刺激的假设意义，并在更为宏观的乐句、乐段、乐章等语境下重新判定该

音乐的完整进行所具有的功能。这种重新评定又成为估测和期待未来概率的基础。

这一重新评定的过程是自动控制和信息理论中的“反馈”[feedback]过程在心智上的对等物。因为在反馈和重新评定过程中，未来的行为（无论是自动系统、运动神经反应，还是期待）都受到过往事件后果的影响和控制。无论后续事件是否在期待之中，这样的心智反馈都会发生。

如果前导事件未能引发任何不确定性，后续事件如期而至，那么意义将是中性的，信息量为零，反馈也是多余的——不起任何作用。①如果前导事件激发了不确定性，那么反馈将针对后续事件（无论是否被期待）的到来进行运作，致使听者对起初赋予刺激物的假设意义进行调整。即，假设意义（期待）可通过以下方式得到理解：得到证实；因暂时的延迟或偏离而有所改变；通过解决音乐中的含混不清而得到明确；或者由于不可能事件的发生而被证明是错误。无论发生以上哪种可能性，信息都会反馈给原初的情形，可以说是为假设意义和显然意义都增加了一种新的维度，并影响和引导听者随后的期待——即对未来概率的估测。

有时，前导事件并未引发不确定性，但后续事件也不在潜在的期待中，这种情况下意义和信息的产生也可以通过反馈机制的存在而得到解释。该情形的产生是由于人们理解或感觉到的后续选择与实际可得的后续选择之间存在差异。即，此种情形的组织结构性不及听者心中所想（即更加混乱无序，熵值更高）。听者以不同的方式看待这个问题是因为他注意到，尽管没有感觉到任何不确定性，但随后的音乐发展告诉我们本应感到某种不确定性。而倘若对该情形的“真正”本质有所理解，不确定性也会得到感知。② 同样重要的是要意识到，这种期待之外、不可能的事件会存留在记忆中，影响听者之后对整首作品平衡概率 14

① 请见 Arnold Tustin，“反馈”（Feedback），第 13 页。

② Leonard B. Meyer，《音乐的情感与意义》，第 48—49 页，分析了这样的一个音乐例子。

的估测。

在这种情况下，不仅音乐的假设意义会经历较为彻底的重新诠释，而且我们对于该音乐经验中所含信息的看法也会发生巨变。这是因为，由于处在潜在期待中的一系列看似确定的事件，使得后续事件看上去几乎或完全没有为已经暗含在前导事件中的意义添加任何信息，但实际上，该情形的熵值和信息量比人们所想象的要高。

3. **确定意义**[Determinate meaning]是生发于各种音乐关系总体的意义，这些关系存在于假设意义、显然意义以及音乐情形随后阶段之间的不同层面。当音乐随时间而展开，后来的事件不断与先前的事件有所联系，反之亦然。例如，一个再现的主题或旋律不仅因此前被听到过而有所改变，而且其再现也会改变我们对其原有意义的认识。简言之，只有当对作品的体验成为不受时间影响的记忆，即该刺激物在所有层面的所有暗示得以实现，这些暗示之间的相互关系也得到尽可能充分的理解，此时确定意义产生。

特定刺激物在某种意义上暗示着并包含于之后的音乐事件，这一事实又指向音乐意义与信息之间的另一层关系：产生于音乐进行的概率（在某一层面上看来）随着音乐进行的展开而增加。例如，两音组合或三音组合的暗示，其不确定性要高于——即其概率要低于——基本完整的乐句。同样，在更高的层面上，一个乐段的暗示的概率也要低于一系列乐段。简言之，段落越完整，该段落已经确立的表达方式与之后任何段落之间的关系便具有越高的概率。

“根据一定概率而产生一系列符号（当然既可以是语词，也可以是字母或音符）的系统称为一个‘随机过程’[stochastic process]，而概率依赖于先前事件的这种特殊的随机过程则称为‘马尔可夫过程’[Markoff process]或者‘马尔可夫链’[Markoff chain]。”[①] 像信息一样，音乐也是一种马尔可夫过程，这一事实在实践和理论上都具有重要影响。

15

① Warren Weaver，“信息交流中数学理论的最新进展”，前揭，第267页。

如果音乐是一种马尔可夫过程，那么当一个音乐事件（无论是一个乐句、一个主题，还是一整部作品）展开，某特定音乐结果的概率增加时，不确定性、信息量和意义似乎必然有所减少。而且在一个马尔可夫过程运作其中的封闭的物质系统中，情况恰是如此——概率倾向于增加。

可以说，不确定性“内置于”马尔可夫过程的初始阶段。这样的不确定性在本质上具有系统性，并会随着音乐系列的进行而有所减少。系统的不确定性[Systematic uncertainty]必然存在于一首乐曲（或乐曲的一部分）的开头，此处音与音之间的关系以及作品内部[intra-opus]的规范正在确立之中。如果音乐仅只通过系统的不确定性进行运作，那么其意义和信息在马尔可夫过程的作用下必将减少。

但是音乐并非一个自然系统，而是人为创造和控制的。音乐可以通过作曲家引入人为的不确定性[designed uncertainty]而避免趋向于最大确定性所造成的枯燥乏味。

以此分析为基础，我们应当期待人为的不确定性被逐渐引入，以补偿生发于系统的意义和信息趋于削减的倾向。即，当系统的概率增加（音乐模式趋于完整）时，我们应当期待引入人为的偏离、延迟和含混不清。这种期待可以通过音乐家的实践加以证实。例如，C. P. E. 巴赫写道：“运用装饰法的最佳之处在于旋律正在成型或其部分（即便不是全部）意义和内含得到揭示之处。”[①]库尔特·萨克斯告诉我们，在原始音乐中，一个新的乐音（一个偏离于既成乐音体系之外的音）“通常只会出现在乐句的结尾，此时音乐的核心已建立完备。”[②]

最后，应当注意到，当概率增加时，“微小”[minor]偏离中**显在的**内涵和信息也随之增加。我们对于某特定后续事件的到来越肯定，偏离的效果越明显。

音乐如同语言一样，包含着大量的（信息）冗余[redundancy]。冗

---

① C. P. E. Bach，《论键盘乐器演奏艺术的真谛》（*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*），第 84 页。对装饰法和偏离关系的探讨，请见 Leonard B. Meyer，《音乐的情感与意义》，前揭，第 267 页。

② Curt Sachs，《远古世界中音乐的产生》（*The Rise of Music in the Ancient World*），第 37 页。

余是讯息的一部分，并非取决于讯息发送者的自由选择，而是取决于支配该讯息中符号用法的普遍的统计规则。①正如一个语句中省略某些字母，或者一段文字中省略某些单词，不会影响我们理解和重构该词语或该段落，因而在乐段中省略一些音也不会影响我们把握其意义。音乐中这种情况的一个鲜明例证便是为弦乐或木管而作的独奏奏鸣曲，此类作品中，和弦并不以完整形式奏出，旋律"线条"则以最精简的材料通过心智被构建出来。或者，如果旋律线条中的一些音被抽取出来，由伴奏声部演奏，那么在大多数情况下，对于该种风格有经验的听者能够在大脑中对这些音进行重构。简言之，由于音乐风格中存在冗余，所以我们能够理解不完整的音乐事件，条件是所省略的部分在统计规律上有概率。

冗余具有特殊的重要性，这是因为在音乐经验中，存在一些听者的习惯性反应能够"接管"的重要所在，即听者在这些地方可以有所停顿(尽管非常短暂)，来考量和判断之前的音乐，并针对之后的聆听来组织这种经验，而冗余就是对这类所在有所考虑的因素之一。

冗余还可起到对抗噪音的作用。我们似乎可以区分出两种噪音：音响噪音[acoustical noise]和文化噪音[cultural noise]。音响噪音产生于较差的建筑音响效果(如回声、死角等等)，低劣的声音传播系统(我们将之留给高保真设备解决)，或者仅仅是普通的音乐以外的声响(谈话声，飞机发出的声音以及蚊子的叫声——夏季音乐会的忠实听众一定对此深有体会)。我所谓的文化噪音是指音乐风格所要求的习惯性反应与某人实际所具备的反应之间存在差异。

文化距离(无论是历史方面还是人类学方面)与文化噪音之间似乎存在确定的正比例关系。即，某种文化距离我们现有的习惯性反应越远，则交流中包含的文化噪音越多。对于这一规律的明显例外是当代音乐。此类音乐中，"噪音"的产生是因为，听众实际具有的习惯性反应与更为激进的作曲家所设想的听觉反应之间存在一个时间差[time-

---

① Warren Weaver，"信息交流中数学理论的最新进展"，前揭，第269页。

lag]。同样有趣的是思考这样一个问题，即听众聆听现代音乐时所遇到的困难，是不是由于此类音乐的信息冗余有时过低，以致于无法对抗交流情境中一向存在的文化噪音。我们可以对此作出另一番解释，即一些当代作曲家热衷于使音乐中"填满"意义，因此或许使得听众的信道容量[channel capacity]超负荷，以致于在随之产生的信息充溢状态中，各种意义使彼此模糊不清。①

既然噪音(无论是文化噪音还是音响噪音)通常会产生不确定性，那么噪音似乎是有益的——因为，正如我们所见，不确定性对于意义和信息的引发有重要作用。然而，我们必须区分期望之中的[desirable]不确定性和期望之外的[undesirable]不确定性。②期望之中的不确定性产生于一个风格系统的高度组织化的概率中，在此系统里，数量有限的前导事件和后续事件通过某一组听者的习惯、信念和态度而相互关联。期望之外的不确定性则是在概率未知的情况下产生，或者因为听者的习惯性反应与该风格无关(即文化噪音)，或者因为外部的干扰(即音响噪音)模糊了该音乐情形的结构。③

以上区别可以通过语言交流的例子得到清晰简洁的说明。当不确

① 请见第十一章。

② 请见 Warren Weaver，"信息交流中数学理论的最新进展"，前揭，第 273—274 页。

③ 音乐风格与产生其中的文化之间的关系在本质上是复杂而令人困惑的。学者往往假设他们所要着手证明的观点成立，即假设某种全等性[congruence]的存在。他们力求表明一种风格的某些属性可以等同于(甚至导源于)文化或文化的某方面。或者，他们试图将一个时代的"精神"与产生其中的艺术风格相联系。无论这种尝试具有怎样的合理性和价值——这一点时常受到质疑(请见本书第七章)——另一种看待此问题的方式值得考虑。现将之简述如下：

一种文化如同一种音乐风格，是一种经过习得的概率系统。实际上，人们经常谈论某一文化的"风格"。反之，谈及一部音乐作品的"行为"也并不歪曲事实。既然音乐和文化都是经过习得的概率系统，那么根据其形式结构和句法过程而非特定"内容"(事件、信念、进行和指涉性意义等)来将二者进行分析比较，也许会颇有裨益。人们可能会询问这样的问题：具体说来，音乐风格和文化风格的规范是如何进行表述的？允许存在何种类型、多大程度的偏离？可以容忍怎样程度的含混不清和不确定性？凡此种种。对于研究这些问题的可能性，我完全没有把握。例如，我不知道如何对不同的句法概率系统进行定义、区分、明确和比较。但我认为，即便是对此研究进行一番尝试也将有所受益和启迪。

18 定性在期望之中时，人们只是在一门熟悉的语言中不能确定一个语句的完成方式。而当期望之外的不确定性源自文化噪音时，人们则是在一门陌生的语言中不能确定一个语句的完成方式。此处人们难以设想任何后续事件，而当后续事件到来时，没有任何意义，也不传达任何信息，因为所有的后续选择似乎具有同等的可能性(或不可能性)。最后，当不确定性来自音响噪音时，人们之所以不确定一个语句如何完成，是因为外界的干扰模糊或抹除了对预测起决定作用的前导事件。

音乐风格是概率系统这一事实，不可避免地提出一个复杂的问题，即能否对风格进行统计性分析，以及能否以西方音乐风格的内在概率为基础建立作曲技法。尽管我并不像大多数人文学者那样对带有统计性的东西深恶痛绝，但我认为要使这类研究不仅限于满足好奇而是具有更高的价值，就必须意识到任何统计性方法中所包含的诸多难题。

仅只对现象进行收集和计数不会形成有意义的观念。在任何统计性调查背后，必须提出一定的假设，以决定对哪些事实进行收集和计数。

> 如果一种概率仅只基于未经分析的样品和试验，那么对这样一种概率的估量不可能成为进行预测的可靠基础。如果对于所考察情形的机制一无所知，那么得自样品的相对频数对于认识取样其中的普遍情形的特点，则没有多大作用。①

既然所研究样品的特性和结构来自对该情形机制的认识和了解，那么如果要进行一个有关音乐的统计性研究，其基础就必须是，对音乐风格体验所包含的过程具有老练而敏感的理解。现将其中一些问题探讨如下。

1. 所收集的样品必须考虑到系统的不确定性趋于减少这一倾向，

---

① Ernest Nagel,《概率论原理》(*Principle of the Theory of Probability*),第 59 页；也请参见 Norbert Wiener, *Cybernetics*,第 35 页。

以及随音乐的展开而引入的人为的不确定性。源自系统的概率与人为 19
引入的概率之间很可能存在差别。

2. 乐音的概率不仅存在于乐句和更小的音乐结构组成部分内部，而且存在于这些部分之间。这些概率不一定相同。例如，一个乐句或一支旋律很可能以跳进开始，而一系列的乐句进行则不大可能从一开始就使用大跳的手法。那么对于风格概率的统计性分析必须是成体系有结构的，即必须在不同的等级层次上找出不同的概率集合。

3. 认为在整部音乐作品中概率自始至终相对稳定不变，这是错误的看法。事实恰恰相反。一部作品的某些部分对于规范和概率的遵循要甚于其他部分。例如，奏鸣曲乐章的展开部比其呈示部和再现部包含有更多的偏离，即更多地使用概率较低的手法和效果。这种结构的不同组成部分在概率上的差异甚至存在于短小的旋律中。因而，如果概率计算的基础是整部作品总体上的“平均”频率，就会出现严重的统计错误和方法错误。对亚系统的分析必须在更宏观的概率系统中进行。而且，由于亚系统之间的差异会因风格的不同而有所差异，因而对于概率的估测也必须因风格而异。

4. 在限定样品的界限、探讨包含其中的概率时，很重要的一点是了解和认识各种音乐风格的历史发展。某种音乐进行出现在大多数作品中，并不一定表明该进行具有较高的心理概率。反之，某进行出现的频率较低，也并不能够保证其概率较小。例如，尽管全终止较少出现在理查德·瓦格纳的晚期作品中，但它仍被预设为一种规范；而当瓦格纳一次又一次避免终止式时，听众仍旧感到他的解决是概率较低的偏离。19世纪晚期关于终止式的情况变得更为复杂。因为此时，不规则的终止式进行频繁出现，对概率造成极大的影响，以致于概率遭到怀疑，终止式变得模糊不清。

5. 并非所有体现在音乐作品中的概率都取决于其出现的频率。有些概率基于人类思维过程的特性，即人类的思维方式。例如，即便在给定的音乐样品中，一个大的结构空缺立刻得到填充的实际频率较低，但是人们感到其立刻得到填充的概率仍旧较高。由于这个原因，对音 20

乐风格进行统计性分析的前提之一就是，必须描述和分析包含在思维心理中的常量。

这些研究结果进一步提出一个问题：是否可能提出一种用数字描述音乐风格的精确方法，作为量化和测量音乐信息量的基础？诺伯特·维纳说过，“人文学科不适于试验新的数学技术。”[1]这种说法无论是在理论上还是从目前的音乐统计研究来看，似乎都颇具说服力。

但是我认为，提出这样一种描述方法并非完全无望。但这要求我们具备两个条件。首先，必须对思维行为做出更为准确的描述，并得到经验的证实，由此可能将人类思维过程大致不变的概率引入风格概率的计算中。而这种描述本身并不一定是统计式的。

> ……概率的表述并非总是单独出现，而经常是一个多少具有包容性的表述体系或者一种理论的组成部分。在此类情况下，用数字对概率的价值进行估计，以及随后对此价值进行测验，都可以基于直接的证据，其中一些证据甚至可以是非统计性的。[2]

其次（最终依赖于第一个条件），有必要对音乐经验的本质进行更为准确和敏感的理解。

目前难以准确测量音乐的信息量，这并不削弱本文的理论立场，也不会使之失效。相反，这一事实应当成为进一步研究和实验的一种提示。例如，通过对风格概率进行辨别性更强的研究，引入带有人为分配数值的假设性思维常量，考虑上述种种难题，然后研究随之产生的旋律，也许会大有收获。譬如，我们为人类心智对于某一旋律过程延续的趋向设定一个数值，或者我们考虑不同结构层次之间具有不同的概率，或者音乐某些部分引入随机性的偏离而其他部分没有，在这些情况下，

---

① Norbert Wiener, *Cybernetics*，第 34 页。

② Ernest Nagel，《概率论原理》，前揭，第 23－24 页。

会产生何种旋律？再者，当我们暂时得出一个概率体系时，其中一个变量（如半音体系的存在）发生的变化对于随之产生的旋律将具有怎样的影响？懂得音乐交流机制的学者进行此类实验，不仅对于音乐而且对于人类感知过程中的某些常量，都可能有所揭示。

以上论述表明，体现性意义和信息产生于同一过程。然而，这并不说明二者完全相同。其差异并不在于其过程的本质，而在于对这些过程所持有的心理态度。因为尽管信息和意义都表现了前导—后续关系中存在的概率，但各自具有不同的关注焦点。意义主要关注的是前导事件，尽管正如我们所看到的，后续事件当然也具有不可或缺的重要性。而信息则更多地聚焦于后续事件。简言之，在意义中，音乐过程从前导事件的角度得到考察和估计；而在信息中，同样的过程则是从后续事件的角度得到审视和明确。

本文的研究有意回避了关于价值和价值理论的复杂问题。在没有进入该领域所进行的各种激烈讨论的情况下，似乎可以在文章的结尾提出，本文的观点对于价值的分析可能非常有益。因为，一个很显然的事实是，没有意义或没有信息的事物就其本义而言几乎是毫无价值的（实际上，我们所谓的“陈腐”或“平庸”是指用最有可能的手段达到最有可能的目的），除此之外，似乎估价[valuation]、评价[evaluation]和价值[value]的产生只是因为进行手段—目的的选择过程中——即预测前导—后续选择的概率时——所包含的不确定性。

此外，似乎可以合理地将“价值”看作一种如同意义一样演进变化的经验，而非某刺激物固定严格的属性。从这一观点来看，估价[valuation]——即评估手段—目的连续体中可能的后续事件——与假设意义相关联；评价[evaluation]——即对实际发生事件的理解——与显然意义相关联；而价值[value]——即当一种经验成为永恒的记忆时，对这一经验的最终理解——与确定意义相关联。

因而，价值、信息和意义可以被富有启发地看作是在熵律支配下，一个基本的随机过程在经验上的不同实现（尽管三者相互联系）。

第二章　论音乐中的价值与伟大性

我长期以来非常关注音乐中价值的本质(正如每个音乐家都必然 22 如此),甚至在冲动轻率之时询问自己那个重大而又棘手的问题:是什么使音乐伟大?在尽力解决这些令人困扰的难题时,我已多次改变自己的看法,检验不同的观点;不断反驳我先前认为站得住脚的立场。而我至今仍未得出任何确定的观点或最终的结论。[①]

实际上,我试图理解音乐中价值的本质,本希望仅只提供限于审美领域的确定答案,结果却是,这种努力进一步触及到一般的价值本质问题,并最终导向形而上的高深领域。既然对于这些问题,我的观点仍在变动,那么我既不会提出一套明确的价值理论,也不会对伟大性进行确切的描述,而是希望通过指出音乐中的价值与其他领域中的价值之间的相互关系,来提出一些观点和方法。这样也许会提供有益的洞见,并 23 可能进而得出看似合理的结论。

无论面临何种困难、不确定性和危险,"是什么使音乐伟大?"这一问题是任何一个深切关注自己艺术的人都至少会尝试去解答的问题。如果一些学者认为应当完全回避这样的问题,如实证主义者通常所做,

---

① 我现在认为,尽管本章对于价值的描述关涉我们对于西方艺术音乐(至少自文艺复兴以来)价值的理解,但它也许并不适用于其他文化的音乐——尤其是,在某些文化中音乐—审美经验并未确立为一种特定的概念—行为范畴——也不适用于超验主义艺术(请见第八章和第九章各处)。

或者将这些问题抛至文化语境的庞大网络之中，如社会科学家已然所做，或者用技术术语表面的合理性偷换基本的设问，如人文学者有时所做——对于他们来说，情况更糟。我们无法真正逃过价值的问题，上述学者亦是如此（无论他们对其主张进行怎样的理性解释）。

这一点在两种意义上确实如此。第一个原因也许非常明显，但却十分重要。事实上我们不断地在为自己和他人做着价值判断。作为一个普通人，我一生中只能聆听和学习数量有限的音乐作品。我必须在诸多作品中做出选择，进行价值判断。而作为一名教师，我要决定选择某部作品而非另一部作品用以教学。尽管我选出某作品是做教学之用，而不是因为该作品在我看来是部杰作，但即便如此，我仍能够意识到伟大作品与用以说明某观点的作品之间的区别。

对于关注音乐——或其他任何艺术——的人而言，价值问题不可回避的第二个原因是，在他对于艺术传达的方式和内容的描述中，暗含着一种价值体系或价值排序。实际上，我们一说到艺术有所交流，就已经将价值引入我们的探讨之中。我曾一度赞同理查兹的看法："一种批评理论所必需的两大支柱是对于价值的描述和对于交流的描述。"①然而，似乎越发显而易见的是，这两者像手段与目的一样紧密相连，不可分割。当你谈论其中一方面，便必然暗示着另一方面。例如，倘若你对音乐交流的描述主要着眼于音乐所能引发的指涉性[referential]和联想性[associative]状态，或者更多强调的是仅限于音乐内部的意义（我称之为体现性意义[embodied meaning]或句法结构意义[syntactical meaning]），在这两种情况下，你的价值判断会有所不同。

起初，这个问题似乎并非真的特别困难。毕竟有一些技术性标准来判定一部音乐作品出色与否。一首优秀的乐曲必须具有风格上的一致性：即，必须运用统一的期待和概率系统；必须具备基本意图的清晰性；必须具有多样性、统一性和作品中其他显而易见的各种范畴。但我认为，这些标准仅仅是必要条件。尽管这些标准可以使我们能够区分 24

① I. A. Richards，《文学批评原理》(*Principles of Literary Criticism*)，第25页。

一部优秀的或令人满意的作品与一部彻底失败的作品，但当我们要鉴别一部还算不错的作品与一部非常杰出的作品时，这些标准并不起多大作用，更不用说辨别伟大性的特点。

实际上，歌曲《小星星》[Twinkle, twinkle little star]的曲调具备了风格、统一性、多样性等等。如果我们询问，巴赫的《B小调弥撒》是否比《小星星》优秀，并且仅只使用上述技术性范畴来衡量，恐怕我们不得不说二者同等优秀，也许再附加一句“各有千秋”。稍后我将回到“各有千秋”的论题。不过就现在而言，我认为，对于已经学会对这两部作品做出反应、进行理解的听者，向他们灌输两部作品同等优秀的言论，是非常荒谬且错误的。
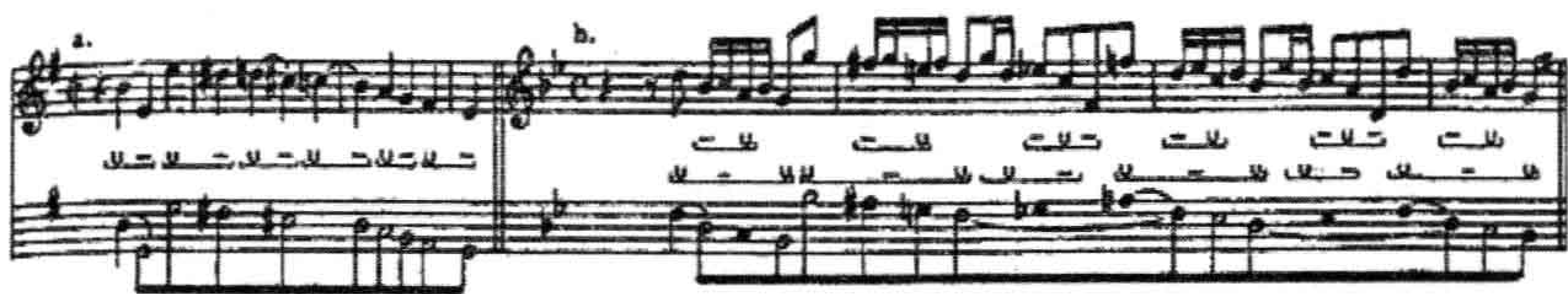
作品的长度、规模和复杂性也不是严格意义上的价值标准，尽管——正如我们将要看到的——复杂性的确与杰出性有关。但勃拉姆斯的一些较为小型的钢琴作品常被认为优于他的（例如）《第四交响曲》。我确信我们每个人都能自己找出这样的例证。或许此时应当借助于具体的曲例，看看我们能够从中有怎样的收获。

即便是对两首简短的作品进行较为透彻的审视，也将是一部复杂的长篇分析，因此，我选择简要探讨两个赋格主题：第一个来自杰米尼亚尼[Geminiani]的《G大调大协奏曲》作品3之三；第二个来自巴赫为管风琴而作的《G小调前奏曲与赋格》。既然这里将要讨论的仅只是主题，那么应当指出的是，好的主题并不必然产生优秀的作品。而尽管以一个着实拙劣的主题为基础，很难写出一首优秀的赋格，但一个不起眼的主题——例如巴赫《平均律钢琴曲集》[*Well-Tempered Clavier*]第一册中的《升C小调赋格》的主题——却可能成为一部杰作的基础。

尽管有悖于批评准则，但我仍打算将这两个主题看作独立的整体，不过仍旧作为主题，而非完整的作品。因为如果对这些主题本身进行考察，它们将会提出一些关于价值乃至伟大性的基本思考。而这些思考同样适用于完整的作品，甚至是那些最伟大的作品。简言之，柏拉图通过思考国家正义的本质，来探究个体正义的原则，我们则要颠倒柏拉

图的思维步骤，通过思考一个小片段的价值之本质，来探究整部作品的价值。

以下是这两个主题：



例一．A：杰米尼亚尼，作品3之三。B：巴赫，《为管风琴而作的前奏曲与赋格》。

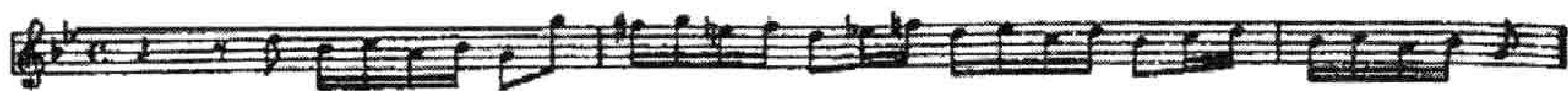
这两个主题当然不是水准相当。乍一看，我们会观察到巴赫的主题在节奏和动机上更多样，涵盖的音区更广，等等。然而，也有些优秀的主题是缺乏明显多样性的。无论怎样，似乎可以稳妥地说，多样性是达到目的的一种手段，而非目的本身。

更为仔细地观察这两个主题，我们看到它们在基本的旋律结构上非常相似。二者都起始于主调音阶的五级音，行进至主音（巴赫主题经过了三级音），然后是一个八度跳进。这一跳进造成一个结构空缺，一种不完整感。我们便期待所勾画出的空间得到填充，使之完整。这第一个音乐轮廓在旋律上的不完整性由节奏上的不稳定性予以加强。即，两个主题中第一个可分离的音乐事件都是导向下拍稳定性的上拍。

在某种意义上，结构空缺和节奏弱拍确立了所要达到的音乐目标。我们期待旋律线下行并最终停止在主音上，在这一运动的过程中到达一个清晰的具有组织作用的重音。而事实上这两个主题都是如此。但是二者仍具有重大差异。巴赫的主题下行缓慢，经过多次延迟，以及在相关和声领域的暂时偏离。该主题建立了多种旋律进行层次，具有多种实现潜力。此外，这些延迟既有旋律方面的也有节奏方面的（见例一下面的分析）。相反，杰米尼亚尼的主题直接——或几乎直接——抵达目标。第二小节是半音进行，包含着通过不同方式延续音乐的潜力。在这些延续方式中，回到B音当然具有最高的概率，但也只是略微如此。然而，一旦到达B音，便几乎不可避免地要下行至E音。而当主

26 题既无延迟也无偏离地实现这个显而易见的后果时，该主题看起来就像是露骨的陈词滥调，是音乐上的老生常谈。该主题中也没有任何节奏上的阻碍。弱起拍保持始终而没有受到显著的干扰，直到最后一个音抵达明显的强拍。

因此——至少在这里是如此——价值似乎一方面与音乐驱动力的激活有关，该驱动力要倾向于一个较为确定的目标，另一方面又与暂时阻碍或抑制这种倾向性有关。当我们将巴赫的主题重新改写，消除上述因素，便会更加明显地看到该因素的重要性。



例二

现在该主题与杰米尼亚尼的主题一样平庸乏味。

从这些思考可得出如下结论：(1)没有建立任何倾向性的旋律或作品——如果能够想象出这种情况的话——在这一观点看来，没有任何价值。当然，这样的倾向性并不需要从一开始就非常强势，但可以在音乐进行的过程中得到发展。(2)如果最有可能的目标通过最直接的方式实现，那么在特定的风格语境中，该音乐事件本身几乎没有价值。(3)如果目标从未实现，过于精细或毫无关联的偏离排挤压制了所激活的倾向性，使之消散殆尽，那么价值将会降至最低程度。

对具有目标导向的倾向性进行抑制与价值相关，这一观点并不新鲜。罗伯特·佩恩·沃伦写道："一首诗必须赢得自身，才能抵达卓越。它是通往休止处的运动，但倘若该运动未曾经受阻碍，那么它便毫无结果。例如，如果一首诗依赖老套的材料和陈旧的反应，那么它不过是坐着雪橇滑下山坡，或是在宇宙中坠落。"① 约翰·杜威也持相似态度："始终向前推进的驱动，其过程缺乏思考，毫无感情……令其意识到自身本质和目标的唯一方式，就是克服障碍和使用手段。"②

近来信息理论已提出一些概念，似乎暗含着阻碍与价值之间的关

① Robert Penn Warren，"纯粹与不纯粹的诗歌"(Pure and Impure Poetry)，第 251 页。

② John Dewey，《艺术即经验》(*Art as Experience*)，第 59 页。

系。为了理解信息理论如何与这些思考相关联，有必要对目标倾向性过程的本质进行更为细致的审视。 27

音乐事件发生于一个风格概率的世界。如果我们仅只听到一个音，大量不同的音都可能跟随其后，而且概率相等。如果所听得到的是一个两音音列，可能的后续乐音的数量就多少有所削减——削减程度取决于音列所选择的乐音和风格语境，由此剩余选择的概率便多少有所增加。而当有更多的乐音被添加，音与音之间建立更多关系时，某一目标的概率便会上升。那么在巴赫的主题中，跟随第一个音D音的任何音的概率都很小，因为可能的后续情况数量极大。当旋律线向下运动，经过降B音和A音时，G音的概率就变得非常高，也正是部分由于这一运动得到满足，使这第一个音乐模式成为一个独立的音乐事件。在八度跳进之后，这一模式此时成为音乐运动的单位，也是在更高一级结构层次上进行概率估计的基础。请注意，这个主题中音乐事件的多样性，与我们已经注意到的多次延迟一样，使得某种事件系列的概率远小于杰米尼亚尼的主题。

信息理论与此处内容相关。信息理论告诉我们，如果一种情形具有高度的组织性，因而可能的后续事件概率较高，那么若可能的情况发生，则讯息[message]（我们之前所谓的音乐事件）中所传达的信息量为最小值。反之，如果该音乐情形的可预测性较低，因而前导—后续关系没有较高的概率，那么该音乐讯息中所包含的信息量则较高。诺伯特·维纳将这一问题简述为："……讯息概率越高，则信息量越小。例如，陈词滥调就不及伟大的诗歌给人以启迪。"①

既然阻碍——或更为广义的偏离——就其本义而言，是对音乐驱动力的目标导向的干扰，那么阻碍或偏离便不仅降低了某个后续事件的概率，也降低了作为整体的音乐事件的概率，由此创造或增加了信息。而且一个似乎并不轻率的结论是，在一部音乐作品中，创造或增加

① Norbert Wiener，《人类的人性利用》（*The Human Use of Human Beings*），第21页。

28 信息的因素同时也提升了作品的价值。[①]

当然，无论在语言交流还是音乐交流中，完全随意的刺激系列都不可能传达任何内容。因为语言和音乐依赖于一个有秩序的概率系统，一个随机的过程，这一系统或过程能够使这些刺激或事件相互关联。因而任何一个音乐事件的概率部分地依赖于所用风格的概率性特征。选择的随意性要受到实际音乐风格的制约。

信息理论的诸种概念意味着，通过概率将阻碍与不确定性相联系，由此能够归纳出关于阻碍的观点。因为任何事件系列发生的概率越低——即某讯息总体的概率越低——则实际出现的事件和讯息的不确定性越高。总体事件中所包含的信息量也越大。由此，不确定性和信息量成正相关。[②]

阻碍与不确定性之间的关系不难发现。每当一个倾向受到抑制——或者更为广义地说，当偏离发生——人们都会经验到微弱的但也许是无意识的不确定性。原本似乎概率很高而使得其他后续选择未经29 考虑的内容，此时其概率似乎有所降低。因为人的心智试图解释和理解该偏离的含义，因而意识到概率较低者（即其他后续选择）的可能性。

必须区分期望之中的不确定性[desirable uncertainty]和期望之外的不确定性[undesirable uncertainty]。期望之中的不确定性产生于一

---

① 时有反对意见认为，分析从未能够充分评价一件艺术作品那独特的、难以言说的美，而且由于分析必然需要运用概念性范畴，因而总是歪曲和损害纯粹审美经验的未经中介的特性。我认为，这些观点必须得到认可。某一事物、事件或经验的特殊性质——无论是在艺术中还是在自然界——绝不可能完全充分地、毫无歪曲地得到解释。（这些问题在本书后面的内容中有所探讨，请见第162－164页，及第215页－216页。）然而，坚持做出毫无遗漏、绝对精确的描述，其实意味着完全放弃进行理性解释与交流的可能。人们只能断言一部艺术作品是美丽的或具有“有效性”（例如，参见 Albert Hofstadter，“Validity versus Value”）。但人们不能解释有效性究竟是什么，也不能解释为何一部作品具有有效性而另一作品却没有。这种判断无法得到解释，也无法对之进行驳斥，因为其基础是直觉或是神秘的洞察力。

尽管分析所取得的成果无疑是不完美的，也是较有争议的——这恰恰是因为分析完全开放，会受到公众的任何审视与批评——但分析也可能更加有益、有用，因为它能够被传达，而且至少可以谨慎地说，它能够被记录下来。

② 不确定性部分为概率过程本质所固有，部分为作曲家有意引入。请见本书第15页。

种高度组织化的音乐风格概率。信息随着此类不确定性而变化。期望之外的不确定性则产生于概率未知之时，概率的未知或是因为听者的习惯性反应与该风格无关（我称之为“文化噪音”）[1]，或是因为外界的干涉（音响噪音）模糊了所听音乐情境的结构。

不确定性似乎应当进一步与不清晰性[vagueness]加以区分，尽管二者的区别绝不是截然分明的。不确定性显然假设有一个清晰的概率模式的基本常规，由此即便是暧昧不清的内容也仍具有目标导向感。相反，不清晰性则涉及句法关系的过渡、动力特征的弱化，其结果是音乐的倾向感减弱。当这种情况发生时，人们的注意力便会专注于乐句、音色、织体等方面的细微差别和精雕细刻。就这方面而言，印象主义是感官知觉的感性投射。我们稍后会回到价值与不确定性关系的另一方面。现在我们必须简要思考一下期待之外因素[the unexpected]的本质，或更为具体地说，思考与信息理论相关的意外事件。

所有的偏离都包含着概率较低者。但是在大部分情况下，概率较低者从概率较高者中逐渐发展而来，而在某些情况下，人们在该音乐语境中对于偏离多少有所期待，由于这两个原因，听者通常会意识到偏离的可能性。他们对于概率较低的事件会有所准备，尽管这种准备经常是无意识的。而在事件未被期待的情况下，某一音乐事件的概率如此之高，以致于其他后续选择的可能性未经考虑。似乎该讯息包含着最低程度的不确定性，而且当该讯息得以完成时，它几乎不含任何信息。但是当不可能的事件在最后一刻突然到来时，听者发现自己对于概率和不确定性的估计是错误的，该事件或该讯息实际上所容纳的信息量要大于其本应容纳的信息量。

让我们联系一个语言方面的例子以及杰米尼亚尼的赋格主题，来思考这些问题。以“She is as tall.”这个短语为例。首先，我们可以从概率、不确定性和信息等方面谈论声音的系列。跟随“sh”音的发音，其不确定性的确很高，尽管在我们称之为英语的风格语境下，有些发音的

30

① 请见本书第16—17页。

概率显然不及其他发音。那么“shvin”这一发音或“单词”在英语语句中概率极低。但也并非完全没有可能，例如它已发生在我所举出的这样一个例子中。[①]而当“i”音(e)到来时，不确定性减小，概率增加。但实际上跟随其后的停顿只是“she”音之后可能的后续之一。这个单词也可能变成“sheep”。那么“i”音和停顿添加了相当多的信息。请注意无声是信息的一部分，无论在语言上还是在音乐中皆如此。

现在可以对杰米尼亚尼主题的第一个音乐事件进行同样的分析。将B音和E音与“sh”音进行类比，显然，可能出现的后续事件数目繁多。该事件可以有多种延续方式，尽管在特定的风格语境下以及由于作为乐曲的开头，其中一些方式(例三 a)的概率同样要高于其他方式(例三 b)。而高音E则与“i”(e)音一样，为该音乐讯息添加了大量的信息(见例一)。



例三

旋律线下行的转折点和强拍的明确到达——二者相互补充——使得我们在回顾此音乐片段时清晰地感到，一个音乐事件已经完成。假如旋律线的连贯表述中没有出现旋律运动的变化，或者强拍没有受到抑制，该音乐事件将会有所不同。也就是说，正如“she”音可能成为语言事件“sheep”的一部分，该主题的前三个音也可能成为例三 c 和 d 的一部分。

当然，这些事件(无论是音乐上的还是语言上的)都只存在于结构等级的最低层次。它们不可能独立存在，而是作为更大规模整体的组成部分。即，该音乐事件是一个我们称之为主题的句法单位的组成部分，该语言事件也是我们称之为句子或短语的句法单位的组成部分。而主题、句子和短语都是更大的单位，是位于更高结构等级的事件，也

31

---

① 这个“小伎俩”借自 Warren Weaver,“信息交流中数学理论的最新进展”(Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication),第 267 页。

是更大的乐段和语段或诗节的组成部分。而这些乐段和语段又是整部音乐作品和文学作品的组成部分。

现在回到"she is as tall"这个不完整的短语，它显然有一个概率极高的句法后续。即，我们期待这个短语之后是单词"as"，然后是一个合适的名词或代词。而如果我们发现"tall"或"tall as"之后是一个形容词，就会感到惊讶。例如，"she is as tall blue"或者"she is as tall as blue"的概率相当低，尽管并非完全不可能。其中第一个短语可能延续为"she is as tall blue lilacs are"，而这个比喻的极低概率大大增加了信息量。

如果我们选用一个概率更高的后续选择"she is as tall as Bill"，我们获得了信息，但就句法而言信息量并不大。顺便请注意，我们实际上遗漏了概率最高的部分。即，我们忽略了句中暗含的"as Bill ***is tall***"，因为在该句的语境中这两个词没有贡献任何信息，因而毫无必要。现在如果我们观察杰米尼亚尼主题的第一部分，通过类比，我们会说及至B音的半句对应于"she is as tall"这半句，而下行至E音则对应于概率最高的句法完成方式，恰如"as Bill is tall"。二者的完成方式都很明显，也都不是很好。然而，这并不能断定在更大的语境中，这些短句不能成为一部有意义、有价值作品的组成部分。

在我们结束音乐行为与语言行为的比较之前，构造一些包含出乎意料事件的例子，会非常有趣。首先，既然短语"she is as tall"在句法上不完整，那么我们就会留心后续选择的可能性，而且若单词"blue"跟随其后（如"she is as tall blue lilacs are"），这似乎不大可能但在某种意义上并非出乎意料。但如果选用"she is as tall as Bill is "一句，我们就会认为信息已经完整，而不准备接受新的信息。因此，如果我们加入单词"wide"，取代之前假定的"tall"，句子便既不可能又出乎意料。整个讯息所包含的信息量便大于我们原本的假设。

类似地，我们可以对杰米尼亚尼的主题进行添加，使得起初似乎是结束点的部分不再如此，而是成为音乐意义的意外转折（见例四）。

注意在这个旋律变体中，不仅信息量有所增加，而且回顾整个乐

32 句，及至B音的下行，其意义也确实有所不同。因为其显然性此时似乎已成为一种迷惑听者的手段，掩盖了主题的最终意图。



例四

我们从以上对信息理论与音乐和价值关系的探究中收获如何，在此作一总结。首先，我们发现阻碍(或更加广义的偏离)与信息相关联。既然信息是有价值的——正如同义反复[tautology]没有价值——那么，我们关于偏离之重要性的假说已得到证实。其次，我们的探究一方面指向信息与偏离的关系，另一方面则指向信息与不确定性的关系。这意味着不确定性与价值多少有所关联。我们稍后将思考这对看上去自相矛盾的范畴。

假说要获取合理性，不仅可以通过其他研究者的确认，以及与其他研究领域的关系，而且可以通过解释先前已观察到但仍无理论说明的事实。我们的假说便可以通过解释原始音乐与艺术音乐的区别，来获取合理性。我希望由此来揭示倾向抑制与价值之间关系的另一方面。

如果我们询问："高度复杂的艺术音乐与原始音乐的根本区别是什么?"(就"原始"一词而言，我并不包括所谓的土著人经常演奏的那些高度复杂的音乐)，那么我们可以指出这样一些事实：原始音乐通常运用的音较少，这些音与主音之间的距离较短，音乐中有大量的重复(尽管每次重复略有不同)，等等。但这些是音乐中原始性的表现，而不是其原因。

艺术音乐与原始音乐之间的区别在于倾向性得到满足的速度不同。原始人要求其倾向性(无论是生物上的还是音乐上的)几乎立即得到满足。他们也无法容忍不确定性。原始音乐使用的乐音非常有限，这是因为，远离确定性、远离主音上的休止以及长时间延迟倾向性的满足——这一切令原始人无法忍受，而不是因为他们想不出其他的音。

33 受到局限的不是他们的心智，而是他们的成熟程度。顺便提请注意，根据同样的原理亦可区分流行音乐与真正的爵士音乐。因为尽管"流行"

音乐(无论是廷潘胡同歌曲[1]还是埃塞尔伯特·内文[Ethelbert Nevin]的多样趣味)使用了相当多的音,但其音乐运作充满陈词滥调,以致于倾向性几乎立刻得到满足,而不确定性则降至最低限度。

个人和文化(风格产生其中)的成熟,其中一个方面就在于愿意放弃当下的、也许是次要的满足,为的是实现未来最终的满足。通常认为(而非特指某部音乐作品),自行抑制倾向性和自愿承受不确定性是成熟的表现。也就是说,这是动物进化为人类的标志。而且在我看来,这与有关价值的思考不无关联。

有人会说:"以上说法不错,多少有些道理,但归根结底,音乐价值的产生难道仅仅是由于你刚才所暗示的那些极其严苛的因素,而不是多种原因的结果吗?那么美妙声音所带来的感官愉悦又怎样解释呢?对于音乐通过心灵深处的联想使我们感动的能力又作何解释呢?难道这些都没有价值吗?"

以上提出的问题——即感官愉悦与价值的关系和价值的等级问题——从一开始就与哲学相关,我不想冒昧地给出确定的答案。那么,下文的内容权当暂时性意见。

起初看来,我们的确区分出令人愉悦的[pleasurable]事物和美好的[good]事物。二者的差别似乎也类似上文提到的直接满足与延迟满足的区别。但当我们陈述这一差别时,它便自行瓦解,即便是在语言学上也是如此。因为延迟满足也是令人愉悦的,不仅因为它达到最终的、有所强化的满足,而且因为它所包含的快感关乎对重重困难的征服——即掌控和力量。[2]

---

① 廷潘胡同(tin-pan alley,或译为叮砰巷),位于美国纽约第28街,从19世纪起此处汇集多家音乐出版公司,各公司的歌曲推销员整日弹琴吸引顾客,琴声如击铁盘,故得名"叮砰巷"。此处一度成为美国流行音乐集中地,而且代表了流行音乐的一个兴盛时代。——译注

② 当然,这并不是断言所有的经验要么是美好的,要么是愉悦的。全然的静默——即没有任何刺激——既不令人愉悦也毫无价值;反之,彻底挫败一个强烈的倾向性,断其出路,也是同样。联系前者,具有模式的信息是人类心智的一种重要需求。参见本书第三章,注18。

就此而言，有两点值得注意。首先，直接满足和延迟满足都既令人34愉悦又具有价值，尽管二者并不一定价值相当。其次，价值指的是音乐经验的一种特质。价值既不为音乐客体所固有，也不为听者心智所固有，而是产生于音乐作品和听者之间一种客观传统中发生的互动过程。因此，任何特定音乐经验的价值既是听者反应能力（即他习得该音乐风格）的结果，也是其反应方式的结果。

可以区分出音乐鉴赏的三个方面：感官的[the sensuous]，联想—性格化的[the associative-characterizing]和句法结构的[syntactical]。尽管每首乐曲都在一定程度上包含着这三方面，但有些作品会强调某一方面而弱化其他方面。那么，在这个显然的连续体[continuum]上，一端是感官享受的直接满足，是奔放的、被压抑的活力喷薄而出。另一端则是延迟的满足，产生于对句法关系的领悟和反应，这些关系影响着听者的音乐经验（无论是理智的还是情感的）。联想性欣赏则可以同另两方面的任何一方一起作用。它既可以用满足愿望来为我们的感官愉悦增色，也可以赋予音乐事件以特征，由此影响我们对于音乐进行概率的期待。因为正如我们对一个人性格的估计会影响我们对其行为的期待，我们对一个主题或音乐事件性格的估计，也会影响我们对其音乐行为的期待。反之，音乐事件的行为方式——包括常规的、偏离的和意外的进行——也会影响我们对其性格的看法。那么，音乐交流的句法结构方面和性格化方面紧密联系、不可分割。

价值等级的问题仍有待解答。音乐鉴赏不同方面的价值是否相等？一部主要诉诸感官—联想愉悦的音乐作品，与一部寻求句法—联想情趣的作品，是否同等优秀？如果我们将此问题表述得尽可能粗略简单——即，如果我们询问："对最棒的流行曲调进行最高水平的编配，其结果是否与贝多芬的《第九交响曲》同等优秀？"——那么答案似乎非常简单。但如果我们使用对比不那么鲜明的作品来询问同样的问题："德彪西的《牧神午后》与贝多芬《第九交响曲》是否同等优秀？"我们便会对答案有所疑虑。

此时我们的一些社会学家朋友——他们的血压已逐渐攀升——会

高举双手，带着相对主义的恐慌大喊："你不能这样做！你不能将阿拉斯加烤鳕鱼和烤牛肉相提并论。每一部作品各有其妙，这个问题应就此打住。"我承认我们能够从诸多方面欣赏某部作品，也承认对某一种音乐的欣赏并不排斥对其他音乐的欣赏——即我们既可以欣赏德彪西，也可以欣赏贝多芬——但这并不意味着二者同等优秀。也不意味着所有形式的音乐欣赏都价值相等。实际上，当你对这一问题进行认真思考时，"每部作品各有其妙"的说法是对此问题的回避而非解答。因此，我们仍不得不询问：所有种类的作品都同样优秀吗？

35

为了开启我们研究的下一阶段，让我们回顾一个观点，来自我们对于原始音乐与复杂音乐差异的探讨。我指的这一观点是，自愿抑制倾向性和容忍不确定性是成熟的标志。然而，需要注意的是，反之亦然。因为成熟化和个性化本身产生于我们在生活中所遇到的阻碍、难题和不确定性。正如乔治·赫伯特·米德所指出的，只有通过理解、应对并克服困难，做出我们每个人所必须做出的选择和决定，自我才意识到自身，才成为一个自我。[①]只有通过与世界的碰撞，通过所遭受的苦难，我们才能作为特定的男人和女人而实现自我。

正是对多种可能性进行评价，以及对实际发生的音乐事件的关系进行回顾性理解，导致了自我意识[self-awareness]和个性化[individualization]，所以比之于丧失自我、迷失于感官欲望或空虚幻想的反应，句法反应的价值更高。出于同样的原因，包含偏离和不确定性的作品要优于提供直接满足的作品。我并不是说其他形式的欣赏没有价值，而是其价值等级较低。

难题在于，除却音乐情感迸发的最原始形式，以及诉诸感官的最露骨的作品（如人们在最低劣的流行音乐编曲中所听到的）以外，没有任何一部音乐艺术作品中句法关系不起重要作用。而试图按照作品在句

---

① George Herbert Mead,《心灵、自我与社会》(*Mind, Self, and Society*)，尤其参见第二部分和第三部分。

法结构与感官—联想方面的吸引力的对比，来将作品进行价值排序，也无济于事。因为即便是德彪西《牧神午后》这样极其强调感官欣赏的作品，也在句法结构上非常复杂——例如，与莫扎特著名的《C大调钢琴奏鸣曲》第一乐章（主要为句法结构性的）同样复杂。①

36

由此，虽然感官—联想与句法结构之间的对比可能为评价听者的反应提供基础，却不能为评判大多数作品的价值提供基础。考虑到价值，感官—联想方面处于次要位置。②必须在句法结构上评价音乐。事实也的确如此。两部作品中哪一部具有更强的感官吸引力，或激发了更多深刻的联想，这是针对谁而言呢？这个问题完全是主观性的。如果我们询问："为什么的德彪西的作品优于西贝柳斯的作品？"答案在于其音乐的句法结构组织，而不在于更高程度的感官性。

那么，从句法结构的角度来看，价值的决定因素是什么？我们先前注意到，复杂性、规模和长度本身都不是优点。因为我们从不幸的经验中得知，一部复杂的大型作品可能是炫示而夸张的，是无聊和浮夸的，或是这些缺点的综合。但是，一部复杂作品中，只要音乐事件（无论是同时的还是相继的）之间复杂而微妙的联系包含大量阻碍和不确定性——由此推及，也包含信息——那么，价值便产生了。当我们更加熟悉一部复杂的作品，并由此能够更好地理解音乐事件之间的置换排列和相互联系时，我们所获得的乐趣便有所增加。因为我们从作品中获取的信息有所增多。考虑到此，上述观点便显得更为合理。

显然信息和复杂性都不是指庞杂事件的累积。如果音乐事件要有意义，它们必须产生于一套概率关系，即一种音乐风格。此外，人的心智感知、联系、记忆各种音乐模式的能力限制了复杂性。因为如果一部作品过于复杂，使得音乐事件相互遮蔽，就会减少价值。或者，正如上文所提及的，如果作品的复杂性和长度使得在过于精细的偏离过程中倾向性消失，关系就会模糊，音乐就会丧失意义。当然，如果听者无法

---

① 在这方面，应当注意的是，配器、织体、速度和力度（常被认为对音乐的感官—联想方面贡献最大）可能——在优秀作曲家的作品中的确——在句法结构上起作用。

② 然而，在解释个人的音乐偏好时，感官—联想方面可能非常重要。

记住音乐事件——无论是因为作品的规模过大，还是因为作品包含着风格上的创新——那么即便该音乐作品本身并不复杂，但它仍旧可能显得过于复杂。这就是为什么起初被认为无法理解的空洞的音乐，后来会变得可以理解、物有所值。

19 世纪的观念认为伟大的艺术是简单的，我们受到这一观念的影响如此深刻，以致于将复杂性与价值相联系的做法令人不悦。但是，尽管复杂性不是价值的充分条件，但认为两者绝无关联的看法并不正确。有谁能认真严肃地说，巴赫《B 小调弥撒》的复杂性与其相对于《小星星》的杰出性毫不相关？或者再想想西方艺术的一些杰作：米开朗基罗的《最后的审判》[*The Last Judgment*]、毕加索的《格尔尼卡》[*Guernica*]、《伊利亚特》[*The Iliad*]、乔伊斯的《尤利西斯》[*Ulysses*]、莫扎特的《朱庇特交响曲》[*Jupiter Symphony*]、斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》[*Symphony of Psalms*]。

然而，对于上述论点，有一种作品是非常勉强的。对于像舒伯特的歌曲《流浪者之歌》[*Das Wandern*]这样相对简单却感人至深的作品，应作何解释呢？它难道不是一首完美的歌曲吗？它之所以令人着迷，不正是由于其质朴简单吗？在对此不作任何争论的情况下，这样的简单性的魅力似乎是联想性的，而非句法上的；即，其吸引力是针对童年的时光，平静、安定而为人所铭记。然而，复杂性与价值之间直接的、一对一的对应在此站不住脚。因为我们都意识到，比之于复杂的大型作品，如施特劳斯的《堂吉诃德》[*Don Quixote*]，像舒伯特的歌曲或肖邦的前奏曲这样一些相对简单的作品要更优秀，也更有益。

这是因为对信息的判断不是绝对的，而是相对的。因为我们不仅要评价一部作品中的信息量，而且要评价刺激“输入”与实际的信息“输出”之间的关系。显然，某种“心理经济原则”[principle of psychic economy]促使我们比较所投入的音乐手段与该投入所产生的信息收入之间的比率。

那么，音乐信息的评价，既有量的评价也有质的评价。可以说，两部作品可能产生相等的信息量，但水平并不相当，这是因为其中一部作

品不及另一部优雅，材料也不及另一部经济。反之，一部有失优雅的作品可能优于一部材料更为经济的作品，是因为前者包含着更多的信息，也就提供了更丰富的音乐经验。

音乐的交流具有质量向度，这不仅是就句法结构这一方面而言。音乐经验的内容也是音乐交流特质的重要部分。随着“内容”[content]的引入，我们不仅脱离了信息理论的概念（后者仅关注音乐的句法结构本质），也远离了那些认为音乐经验不具有任何内容的美学家。由此我们从对价值的考量本身转向了对伟大性的思索。

38

因为当谈到伟大性时，我们是在探讨一种超越句法结构意义的经验的特性。我们是在思考另一种价值秩序，在此秩序中自我意识和个性化产生于一种不确定性，它弥漫在人类生存之中，广阔无边：在一个反复无常、深不可测的世界里，人类感到其理性之乏力；在冷漠无情（若非充满敌意）的自然界，人类感到自己孤立无援，令人恐慌；而在创造万物的恢宏伟力面前，人类意识到其自身的渺小和无力——所有这一切导致了那些终极的无法逃避的问题，帕斯卡尔在提及这些问题时写道：

> 我眼见宇宙那可畏的区域包围着我，发现自己被束缚在这广袤天地的一角，不知为何身处此地而非他处，亦不知上苍赋予我的短暂生命为何归于此刻，而非永恒之中此前或随后的时光。我只看到无穷无尽，无处不在，将我包围，我好似一粒原子或一抹暗影，转瞬即逝，不再归来。我只知道我很快会死去，我知道，此劫难逃。①

伟大的音乐使我们所意识到的这些终极不确定性（同时也是终极现实），不仅来自句法关系，而且来自句法关系与联想性方面的互动。这种互动既影响了音乐经验，也赋予其个性，产生出对存在之奥秘的极

---

① Blaise Pascal，《思想录》（*Pensées*），第105—107页。

其深刻的惊叹。[①]而就在感知这一奥秘之时，我们获得了意识的新层次，个性化的新境界。不确定性的本质也发生了变化。它已成为实现目的的手段，而不是人们所要承受的最终结果。

现在，我们之所以说贝多芬《第九交响曲》是伟大的作品，而德彪西的《牧神午后》仅仅是优秀，其原因已非常清楚。[②]如果我们进一步询问价值本身，而不考虑伟大性，那么德彪西的作品似乎更为优雅，但贝多芬的作品更高一筹。另一方面，《牧神午后》又显然优于莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》。最伟大的作品就是用最深刻的（我毫无顾虑地使用这个词）内容，体现最高等级的价值。[③]

39

在《希腊精神——通往西方文明的源流》一书中，伊迪丝·汉密尔顿认为悲剧的本质源自人类的尊严，她进而说道："我们比麻雀更有价值，首先是因为我们有经受苦难的能力。"[④]我认为，这只体现了部分洞见。我们比麻雀更有价值，是因为悲剧性的苦难（生发于人类存在的终极不确定性）会赋予我们的意志以个性，并纯化我们的意志。

但是，战争、贫困、疾病、衰老、以及其他形式的苦难难道不是邪恶的吗？通常而言的确如此。因为在大多数情况下，这些苦难导致了自我的堕落和瓦解。个人意志迷失在群体的原始冲动中，正如弗洛伊德所指出的，这种群体"无法容忍其欲望与欲望满足之间的任何延迟。"[⑤]简言之，苦难被视为邪恶，是因为通常而言，苦难带来的是向原始不成熟性的退化。

---

① 我所谓的"伟大性"[greatness]显然与某些哲学家所认为的"崇高"[sublime]有关。也与后文所称的"纪念碑性"[monumentality]有关。请见本书第九章，注92和第312－313页。

② 似乎可能的是，音乐交流的各个方面与意识的各个层次之间存在对应关系；即，音乐的感官一联想方面、句法结构方面和"崇高性"方面带来觉察和个性化的不同层次。

③ 句法上的优秀与伟大性（包含着对内容的思考）之间的区别，可以清楚地解释为什么我们可以谈论一部并未"获得成功"的"伟大作品"。因为有一些作品力求使我们意识到终极的不确定性，但在执行上遭到失败。此外，上述区别也能够清楚地区分一部杰作和一部伟大的作品。巴赫的很多《创意曲》都是杰作，但却不是伟大之作。

④ Edith Hamilton，《希腊精神：西方文明的源泉》（*The Greek Way to Western Civilization*），第168页。

⑤ Freud，《集体心理学与自我的分析》（*Group Psychology and the Analysis of the Ego*），第13页。

然而，如果个人能够通过理解苦难而将之战胜（如约伯所为），在这种情况下，苦难可能最终是有益的。因为尽管苦难有如医疗，令人伤痛，但它可能导致意识的更高层次，使人更加敏感、现实地意识到存在的本质和意义。实际上，所有的成熟化、所有的自我发现，归根结底都多少会带来痛苦。而伟大艺术的惊人之处就在于：通过这些作品，我们得以靠近这意识和理解的最高层次，却无需在现实生活中付出痛苦的代价，无需经受自我瓦解的风险，而这些代价和风险是真实的苦难所可能导致的。①

那么，人们必须区分道德价值[moral values]与个人价值[individual values]。道德价值涉及的是对于一个群体而言，孰善孰恶。个人价值则关乎个别人的经验。二者不应混为一谈。②因为对道德价值的关注——例如社会科学所展现的（其归纳—统计方法使这种关注几乎不可避免）——导致的是一种常规的、相对的观点，其中的价值随文化的不同、同一文化中群体的不同而发生变化。而另一方面，对个人价值的关注——例如人们在人文学科中所看到的——导致的是一种对于价值的普遍观点，尽管要承认实现终极价值目标的手段在不同文化中也有所差异。实际上正是因为价值的个人层面具有普遍性，所以只要翻译是可能的（正如在音乐中无需翻译），人们都能够欣赏和评价另一文化的艺术作品。最后，我认为艺术的终极价值在于其能够赋予自我以个性，同时我有意识地反对柏拉图、托尔斯泰、马克思主义者等人，他们经常将审美价值当作道德价值的一部分。

那么显然，对于阻碍和不确定性与价值的关系，我们的假说超越了

---

① 通过苦难实现自我的观点在本书第九章中有所探讨，请见第 230—231 页。

② 写出这一观点时，我还没有系统表述出等级非连续性的总体观点（请见本书第六章，第 96—97 页，以及第十章，第 257—259 页），也还没有发现其他作者已经做出类似的区分。本特利·格拉斯明确而强有力地表述了这一观点："……对于个人而言足够正确的事情，对于其作为社会群体（例如一个家庭）的一员而言，可能是错误的；而……对于国家而言正确的事情，对于人类伟大的兄弟情谊也可能是错误的。人们也不应止步于这一点。作为一个物种的人类是……陆地上生物群体的一员，甚至是地球上生命总体的一员。最终，对于人类的正义也就是对地球上整个生命群体的正义。"（Bentley Glass，"科学的伦理基础"[The Ethnical Basis of Science]，第 1255 页。）

审美层面。因为所要做出的选择，所要提出的问题，归根结底是形而上的。这个问题就是：人类存在的意义和目的是什么？尽管人们的答案可以进行理性解释——尽管人们能够断言，将人类与兽类区分开的是自我实现——但无法得到证明。正如公理一般，答案是不证自明的。

在结束本章之时，我想引用一封书信中的一段话，该书信的作者经受重重苦难，并由此懂得了苦难的意义。这封信出自约翰·济慈之手，写于1819年2月14日，即他去世前两年。

> 人类原本就是可怜的被分裂的生物，与森林里的野兽遭受着同样的不幸，注定要经历艰难困苦，经受种种焦虑不安……在赋予这个世界的诸种误导的、迷信的名称中，一个共同的称谓便是“流泪的山谷”，我们从中借助上帝之手获得救赎，升至天堂。这是多么狭隘、贫乏的说法！如果你愿意，称这个世界为“创造灵魂之谷”。然后，你将找出这个世界的用途……我说“创造灵魂”——这个灵魂与才智相区别。可以有数以百万计的聪明才智和神性闪光——但直到它们获得身份，成为自我，才是灵魂……那么，灵魂是如何被创造的呢？……是如何通过这样一个世界创造的呢？……我将称这个世界为一所学校，目的在于教儿童读书识字的学校——我将人类的心灵称为这所学校的入门教材——我将灵魂称为能够阅读的儿童，被这所学校及其教科书所创造。你难道看不出，对于培养才智并使之成为灵魂来说，一个充满痛苦和麻烦的世界是多么的必要？这样的世界即一个心灵通过多种方式有所感知、有所遭遇的地方。……正如人类的生命千差万别，他们的灵魂也各不相同，那么，上帝创造的个体也是如此。①

41

---

① John Keats，《书信集》(*Letters*)，第335至336页。

第三章　论音乐的重复聆听

在音乐家、听者、美学家中，几乎没有人怀疑音乐是一种有意义的交流。但对于音乐交流的手段、实质和逻辑地位，却常有分歧，有时甚至非常激烈。根据音乐意义本质特点的不同，可以区分出三种基本立场：(1)形式性[the formal]立场，(2)动力—句法结构性[the kinetic-syntactic]立场，以及(3)指涉性[the referential]立场。①

42

1. 历史悠久的毕达哥拉斯神秘思想的继承者，强调形式关系的中心重要性，这些关系存在于组成一个音乐事件的诸多结构单位之间——无论该音乐事件是一个乐句、一个乐段，还是一整部作品。对于他们而言，音乐理解和音乐欣赏依赖对于对称、平衡、完美比例等因素的领会。既然一个结构单位(一个音乐事件)在其形式构造可被理解之前必须是完整的，或者事实上如此，那么这种对于音乐的观点便具有回顾性和思辨性，并且较为静止。对于此类理论家而言，音乐是流动的建筑。

2. 持动力—句法结构性立场的人认为，一个音乐事件的最重要特征是功能性的而非形式上的。音乐是一个动力过程。音乐理解和音乐

43

① 这一观点在第九章中有所修改。在第九章中，这三种立场被区分为：传统主义[traditionalism]，认为内容(指涉性意义)和表现具有中心重要性；形式主义[formalism]，强调形式和过程的重要性；以及超验主义[transcendentalism]，仅只关注艺术作品的材料所提供的未经中介的感觉经验，除此之外忽视其他一切因素的相关性。

欣赏有赖于对以下因素的感知和反应：张力与休止，不稳定性与稳定性，以及模糊性与清晰性。因为音乐被看作一个不断发展的过程，所以这种观点具有期望性、戏剧性，并且是浮士德式的。

然而，在这一群体中存在意见上的分歧。有些人，如汉斯立克，[①]认为动力—句法结构过程纯粹只属于音乐之内。而其他人则认为音乐过程的外形和形式象征着感受的生命[②]，或者直接激发情感反应。

3. 尽管指涉性立场没有得到音乐理论家和学术批评家的普遍推崇，但大众观念——以及为数较多的实践音乐家和作曲家——却非常青睐这一立场。该立场认为，音乐描绘或者激发的观念、行动和激情，来源于"真实的"、音乐之外的经验。由于该立场与上一立场显得较为相似，因而必须将两者加以区分。后者认为，动力—句法结构过程所象征或激发的感受类似于非音乐经验中产生的感受。而指涉性模式主要关注的并非音乐不断演进变化的方面，而是较为恒定、持久的情绪和含义，这些情绪和含义通过速度、音色、力度、重音以及音乐的其他属性体现出来，而这些属性本身在相当长的一段时间内较为稳定。

无论这些不同的立场相对而言各自具备哪些优点，似乎可以稳妥地说，对音乐交流的任何一种自诩完整的描述必须容纳这三种立场。[③]因为这些立场所指示的音乐经验的诸多方面相互联系、不可分割。那么，对于动力—句法结构过程的理解，其前提是听者对于该过程完成时可能产生的那一类音乐事件所必然做出的推断。反之，理解一个已经完成的音乐事件，需要听者意识到使该事件成为现实的那个过程。同样，一个事件的指涉性特点会影响我们判断（推断）该事件如何在动力上进行下去。反之，音乐的动力发展——无论是连续不断还是被打断的，是期待之中还是意料之外的——对于音乐的姿态、情绪和含义的个 44

---

① Eduard Hanslick，《论音乐的美》(*The Beautiful in Music*)；特别参见第 135 页。

② Susanne K. Langer，《哲学新解》(*Philosophy in a New Key*)。

③ 有些人指出音乐感官享受的重要性，也许应当将他们单独划为一类。然而，尽管理论家和美学家承认音乐的这一方面促进了我们的愉悦，但几乎没有学者认真地辩解说其重要性是占主要地位的。* 直到近来，情况一直如此（请见本书第五、八、九章）。

性的形成，发挥着重要作用。

同文学和造型艺术一样，音乐交流也依赖于所有三种意义模式[modes of signification]的同时互动。然而，这并不意味着三者在此类交流中的作用同等重要。①尽管动力—句法结构立场从来不乏支持者——他们断言这一模式对于音乐交流至关重要——但自 19 世纪末以来，其支持者的数量和影响力稳步上升。②

只要动力性立场从较为一般的哲学角度进行论述，它似乎就无懈可击。但近年来日益增长的趋势是，音乐理论家和美学家用心理学或信息理论的概念，尽可能准确地详述音乐动力过程如何成为具有重要意义的交流。这些对动力性立场的详细论述对于音乐的重复聆听问题发挥着重要作用。

那么，经过具体论述，动力性立场可以简要概括为：一个音乐事件(无论是一个乐音、动机、乐句还是乐段)的内涵在于，它使得有经验的听者有意识或无意识地期待一个后续事件的到来，或是期待多个后续选择之一的到来。这样的期待(或者说是“主观预测”[subjective predictions]有着不同程度的确定性，这依赖于听者感到在特定音乐环境中某事件的概率是怎样的。③或者以客观角度来看，由于人类心智理解 45 模式的方式和听者习得的风格习惯，一个音乐事件所暗示的多个后续事件都具有一定程度的概率。

音乐内涵是听者感到某音乐事件所具有的概率在起作用；这样的

---

① 三种意义模式的相对重要性在各种艺术门类中也不尽相同。而且，在一种艺术的风格史上，该艺术对某一形式的依赖程度也会发生变化。例如，与浪漫主义早期作曲家的风格相比，德彪西的风格更强调指涉性意义，而较忽视句法过程。

② 当然，这一点部分地反映在该观点在其他学科中日益增强的影响力。在哲学上，怀特海强调“过程”，杜威坚持经验的“动力”特征，都明显地体现了这一观点。在心理学上，该观点出现于弗洛伊德式的心理“驱力[drives]”说，以及从“力量和紧张力”方面对感知进行的格式塔分析。在文学中，对燕卜荪[Empson]的研究也体现了这一观点。而在音乐理论方面，海因里希·申克尔[Heinrich Schenker]对于促进动力性观点的发展发挥了也许是最为重要的影响。

③ 听者对于“被感受到的”概率的感觉，部分来源于某音乐事件被经验的频率。然而，也有部分是人类心智过程本质的结果。见第一章及 John Cohen，“主观概率”(Subjective Probability)。这些问题在第十一章中也有所探讨，尤其是关于学习的段落。

概率不仅依赖于该事件本身的特点，而且依赖于之前所有事件的本质和概率。换种方式看待，一个事件的内涵与实现该事件所采用的手段不可分割。事件与手段之间的关系概率越高，则该事件的内涵越少。那么，通过期待程度较低的途径达到“可能的”事件，以及通过多少在期待之中的方式达到概率较低的事件（或者是两者的某种结合），这两种情况的意义要大于通过可能的方式实现可预测到的事件。手段和目的的完全概率等于同义反复。而且，前导事件越模糊（因而我们对于随后事件的期待较不确定），则实际到来的后续事件的内涵越大。

从信息理论的角度看待这一问题（许多著述者都在其分析中运用到此理论）：“在一个事件模式中，从一个事件进行到另一事件所产生的信息流，构成了经验事实。”[①]“一个事件模式中每个新事件的信息性[informedness]，依赖于该模式当时使我们做出何种预测。新的事件可能会也可能不会证实这些预测……信息将会衡量一项预测或一组预测被当前事件‘无法证实’的程度。”[②]

如果一种交流理论认为，意料之外者、模糊不清者和概率较低者对于音乐的理解和反应至关重要，那么该理论便显然与好音乐可以被无数次聆听和欣赏的看法直接抵触。因为如果我们已经听过一部作品，那么我们就会知道将要出现怎样的音乐，在随后再次聆听时，不可能事件就会成为可能的事件，意料之外的事件也会在意料之中，所有的预测也都会得到证实。根据动力—句法结构观点，对一部作品后来几次的聆听，所产生的信息量要小于早先的几次——结果，所得到的享受和乐趣也更少。　46

但事实不是恰恰相反吗？我们越了解一部作品——我们听的次数

① Edgar Coons and David Kraehenbuehl，“作为音乐结构度量的信息”（Information as a Measure of Structure in Music），第 145 页。

② 同上，第 129 页。也请参见 Fred Attneave，“随机作曲程序”（Stochastic Composition Processes）；Lejaren A. Hiller 和 Leonard M. Isaacson，《实验音乐》（*Experimental Music*）；David Kraehenbuehl and Edgar Coons，“作为音乐结构度量的信息”（Information as a Measure of the Experience of Music）；A. Moles，“音乐信息论”（Informationstheorie der Musik）；以及 Joseph E. Youngblood，“作为信息的风格”（Style as Information）。

越多——我们就越欣赏这部作品，它也越有意义。如果确实如此，那么认为意义的动态性模式对音乐交流至关重要的理论家，一定是出错了。

然而，问题并非如此简单。因为，在不削弱这些理论家逻辑立场的情况下，可以提出强有力的理由，不但能够解释为什么反复聆听一首乐曲后仍旧可以有所享受，也能够说明为什么后来的聆听所带来的乐趣常常多于早先的聆听。

1. 理解音乐不仅仅是一个感知独立音响的问题。也包括将这些音响相互联系，使之形成模式（即音乐事件）。而且，较小的模式相互结合，形成较大较广的模式——即处于更高结构层次的模式。这些又反过来影响到较低和较高层次音乐模式的进一步发展。由此，各层模式的涵义既同时存在，又相互作用。

由于音乐的聆听是一种复杂的艺术，需要理解、理性和记忆的敏感性，所以一个事件的许多涵义在首次聆听时会被错过。因为若要充分把握一个音乐事件的涵义，必须清楚地理解该事件本身并将之准确记忆。那么只有在我们开始知晓并记住一部作品基本的、公理性的事件（动机、主题等等）**之后**，我们才开始领悟到其涵义的丰富性。部分地出于这些原因，一部优秀的音乐作品能够被反复聆听，而且——至少在起初——随着对作品的熟悉程度的提高，音乐享受也有所增多。

2. 记忆不是一种机械性工具，严格不变地记录所接收的刺激。它是一种主动的力量，它遵循“良形法则”[law of good shape]，对感知到的印象进行组织、修改和调整。由此，记忆或者会“改善”不规则但结构性较强的模式（使之规则化），或者会“忘记”结构性较弱的模式。[①]例如，对于主题或主题的一部分（具有很强的结构性），听者一般能够准确且容易地记忆，而对于连接段和展开部（结构性较弱，即被期待和可预测的程度较低），听者往往会忘记，或者听者的记忆要比实际的音乐更

---

① 见 Kurt Koffka，《格式塔心理学原理》（*Principles of Gestalt Psychology*），第 499－500 页，507－508 页。这里使用的“弱”和“强”，是描述性词汇，而非评价。较弱的音乐外形在塑造动力过程方面发挥着重要作用。

具结构性(即更具可预测性)。由于一部作品中结构性较弱的部分会被忘记或者在记忆中被规则化,那么在多次聆听中这些部分往往仍处于预测和期待之外。[1]由此,音乐经验的活力能够保持得更为长久。

3. 尽管预测(期待)并不完全取决于某句法关系先前被听到的频率,[2]但它在很大程度上有赖于听者习得的习惯性反应,这类反应来自听者过去的音乐经验。那么,每一次音乐经验(无论听者以前是否听过该作品)都修改着——尽管也许非常微弱——预测所依赖的内化的概率系统(即习惯性反应)。[3]

正如 T. S. 艾略特所指出的,这一修改过程是非历史性的。[4]聆听和再聆听一部(例如)舒伯特的作品,不仅会通过修改我们的内化概率系统并由此改变我们对于后世作曲家(例如,斯特拉文斯基)作品的经验;而且也会改变我们对于早期作曲家的音乐的经验——例如巴赫。

习惯性反应通过聆听某部作品而被改变的程度,既依赖于听者音乐经验的广度,也依赖于该作品风格上的创新。一般而言,听者先前所听作品的数量越大,所熟悉的风格越多,那么聆听任何作品对其内化概率系统的改变就越小。风格陌生的作品对于习惯性反应所产生的实质性改变要大于语汇熟悉的作品。而听过的作品对内化概率的影响还要更小。　48

只要听者的内化概率系统及其期待被后来的音乐经验所改变,那么再聆听时,一部作品就将保持其趣味和活力。但是,显然我们所熟知的音乐越多,我们的预测习惯就越少受到任何一次音乐经验的改变。

---

① 在此,"辨认"[recognition]与"回想"[recall]的区别非常重要。听者可能"认出"一个期待之外的后续事件是在以前聆听时所经验过的,但他在听到前导事件时并不能"想起"(预测)该后续事件。在前一情况下,听者常常会说:"啊,现在我记得了。"

② 见前文注 7。

③ 内化的概率系统的形成在 Meyer,《音乐的情感与意义》,前揭,第 56—59 页,以及本书第十一章都有所探讨。

④ T. S. Eliot,《文选》,第 15 页。并请参见 Max J. Friedländer,《论艺术与鉴赏》(*On Art and Connoisseurship*),第 155—156 页。非历史主义[Ahistoricism]——过去之与现在的关系——在本书整个第二部分都有所探讨,但主要是第八章和第九章。

4. 一首乐曲并不仅仅是乐谱上的一系列符号。它是特定的音响实现或是想像中的音响实现。表演者在传统实践的指引下，对作曲家的符号进行诠释演绎和连贯表述，由此实现了乐谱中所包含的潜在信息，并将之具体化。表演者影响和证实（或者未证实）着我们的期待，这种期待不是关于将发生*什么*事件（这多少已由作曲家规定），而是关于事件*怎样*发生——即事件到来的方式和时间。一首乐曲的每一次表演都会创造出一个独特的艺术作品，就此而言，该表演中所包含的信息是新的。通过创造新信息，表演者有助于使音乐的再聆听颇有裨益、充满乐趣。

5. 最后，聆听音乐作品这一行为（无论是第一次还是第十次）使具有文化条件的信念和态度发生作用，促进并维持着审美经验。正如我们能够相信——认真对待——一出戏剧情节的真实性，同时也知道该情节是“使人信以为真的”[make believe][1]，即便我们曾经看过该情节，知道将要发生什么，我们也依然会相信它（跟随情节的展开，对其中的意外作出反应，好像它们第一次展现在眼前），同理，我们也能够相信一首乐曲的现实性——卷入音乐的句法结构中——即便我们曾经听过该作品。

但我们进入审美幻觉的能力不是恒定的。似乎我们对一部作品了解越多，也就越难相信其情节并陶醉其中。那么，尽管积极投入一部艺术作品的意愿在一定程度上依赖于表演的魅力，但对一部作品了解得越多，就越难被其吸引，于是，表演使我们重新相信该作品的能力就变得越发关键。

49

在此，可能有反对意见认为，虽然也许可以提出充分的理由解释为何音乐的重复聆听充满乐趣，但它并未真正说明一首乐曲缘何能够持续新鲜、活力长存。该理论问题已经从根本上受到质疑。因为，假设听者对一部作品了如指掌，准确记忆意外事件和不可能事件，使之成为意料之中的和可能的事件；假设听者的音乐经验极其广博，以致于新的经

---

① 请见 Ernst Kris，《艺术中的心理学解释》（*Psychoanalytic Exploration in Art*），第 42 页。

验对其内化概率系统的改变微乎其微、无关紧要；再假设所听作品被录制下来，因而听者习得并能够预测表演者（对原作）的偏离，某次表演的力量也因反复聆听而有所削弱。（这种情况并非不可能。）在这些情况下，听者还会认为作品的再聆听是一种有益的经验吗？

这里的问题不是理论问题，而是实际问题。如果答案是“是的，在其他因素同等的情况下，听者还是能够像以前一样享受该作品”，那么，断言动力过程是音乐交流的核心与关键的理论，一定是出错了。因为这一理论与实际经验互不相容。

然而，这些事实并非与人们可能设想的一样容易探明。因为音乐欣赏的经验性研究通常要依赖于不大可靠的内省，所以关于音乐经验的本质和基础，这类研究所能告诉我们的少之又少。除了上述原因之外，重复聆听之所以能够经常被容忍，恰恰是因为“聆听”（这一行为）并未发生——即便生理反应被记录下来，听者内省地感受到“某种东西”。在这种情况下，音乐可能仅仅构成了对愉悦幻想的一种偶然刺激，对这种幻想我们每个人显然都有取之不尽的源泉。

也许有朝一日，当心理学已经学会如何令人满意地研究高级的心智过程和情感过程时，我们的问题将得到通过经验证实的解答。然而，就目前而言，我们必须借助日常经验。而且平常的观察表明，作曲家、表演者和听者实际上的确会厌烦他们非常熟悉的音乐。

就作曲家而言，证据并不是直接的。我们对于他们的聆听习惯知之甚少。证据是来自对风格发展本质的思考。

常有观点认为，风格创新是作曲家所处社会、经济、思想环境发生变化的直接或间接的结果。尽管这样的变化无疑影响着音乐风格的发展，但企图将所有风格变化直接归于社会、经济、思想效力的观点并不　50 合理。[①]即便是在一个稳定的社会—文化连续体上，作曲家也会对其所继承的传统进行发展和革新，改变组织形式，用创新手法丰富风格句

① 当然，有时社会—文化发展在风格变化的形成中也发挥着主要作用。文艺复兴末期单声音乐的出现似乎是这样一例。文化变革与风格变化之间的关系在第七章中有较大篇幅的探讨。

法。某作曲家革新传统的程度既依赖于其特殊的个性，也依赖于他那个时代的文化条件。有些作曲家仅只做出适度的修改，而其他人则进行了极端性的风格变革。但即便是相对较为“保守的”作曲家，例如巴赫，也革新和发展了他所继承的风格规范。

为何会发生这种音乐内部的变化？对于这一过程，我们来看一个较为简单的例子。人们常说在古典主义末期，主到属的终止式已成为一套陈腐的“程式”[formula]。这是什么意思？是意味着一种情感、姿态或含义变得令人厌倦，或是漂亮的比例关系丧失了其完美性？绝非如此。而是说（正如“程式”一词所示）这种终止式关系变得十分明显，成为一种赘述——即，该音乐进行的概率很高（可预测性很高），以致于只能提供最少的信息。[①] 19 世纪的作曲家寻找并发现了多种新的终止式进行，并不是因为新的情绪或情感比旧的更好、更可取，也不是因为新的比例关系更加令人愉悦，而是因为主到属的终止式已经成为陈词滥调。风格的信息潜力需要更新。

同样，表演者的行为也表明一种对于新颖性的需求，或者从反面而言，是对严格重复的反感。[②]他们不仅寻求演奏新的作品（尽管他们的选择要受制于其自身的和听众的风格品味），而且对于已经谙熟的作品，他们也会改变其演绎方式。这种改变部分要归因于表演者的成熟化及其艺术上的成长。但成熟的艺术家——也许更甚于经验欠缺者——也会改变他们对熟悉作品的表演。他们这样做，部分原因在于他们在不断地寻求心目中“理想的”表演，而这一追求永不可能实

51

---

① 尽管在社会变革的推动下，艺术自由和个人表现日益受到重视，这无疑加快了变化的速度，但并没有决定或“引起”变化。

② 具有模式的新颖性作为一种人类的基本要求，其重要性在近来大量关于创造性、发展心理学和刺激缺失的研究中都有或含蓄或明确的体现。仅列举其中几部：Frank Barron，“想象心理学”（The Psychology of Imagination）；D. W. Fiske and S. R. Maddi，《不同经验的功能》[*Functions of Varied Experience*]（包括一份相当长的参考文献）；J. W. Getzels and P. W. Jackson，“高智商和强创造力的青少年”（The Highly Intelligent and Highly Creative Adolescent）；Woodburn Heron，“枯燥病理学”（The Pathology of Boredom）；John R. Platt，“人类的第五需求”（The Fifth Need of Man）；以及 D. E. Berlyne，“好奇与探索”（Curiosity and Exploration）。

现，因为随着他们经验的增加和变化，其心中的理想也在变化。然而，也有部分原因在于表演者以创造所带来的挑战为乐——即创造一些新颖、新鲜的东西，不仅为了听众，也为他们自己。他们对一部作品重新进行演绎，不是因为他们无法像以前一样表演，而是因为他们发现了作品中新的可能性和新的含义，由此，该作品对于他们而言具有了新的活力。

将这些变化的主要原因归于描绘不同情绪或含义的渴望，这似乎同样是不合理的，尽管这些情绪和含义在一定程度上必然被作品的重新演绎所改变。而且普通的语言也证实了这一点。因为我们通常是从表述和措辞等句法性角度比较不同的诠释，而不是从情绪或含义的角度。

更为困难的是理解形式主义立场如何解释重新演绎中发生的变化：难道一次表演会比另一次创造出更为完美的比例关系？倘若确实如此，那么伟大的表演者——他们的杰出性想必依赖于他们发现了这种完美性——又为何改变他们的演绎呢？

即便考虑到经济因素的影响、表演者的偏好、音乐潮流的变迁，音乐曲目（现场的和录制的）的增多似乎表明，在听者的特殊品味和对风格的理解范围内，他们也会寻求听到新的作品和对熟悉作品的新的演绎。但既然可获取的资源有多种诠释方式，那么我们必须寻找一种更具理论性的途径。

假设两部作品的水平大体相当，对两者进行再聆听时，我认为显然较复杂的作品所带来的乐趣要多于较简单的作品。但如果音乐经验的主要特征在于乐音能够描绘情绪或音乐之外的联想，上述情况又作何解释呢？为什么一种情绪或联想就应该比另一种更可行呢？实际上，即便承认相似的情绪或内含的经验之间可能有必要存在一段“精神复得”[psychic recovery]的时期，如果人们采取指涉性立场，也很难理解为何音乐享受会受到重复聆听的影响。

同样，如果音乐享受源自对理想比例和必然秩序的思索，那么为何复杂的作品就应当比简单的作品更经得起重复聆听？难道一种形式关 52

系的精美性，在第二次聆听时就会增加，而在第五十次聆听时就会丧失吗？[①]

然而，对于音乐不能无限制地重复聆听这一看法，有两个重要的、具有启发性的例外。其一是原始音乐。音乐的重复在这里显然不仅得到欣赏，而且成为规定。这种差异在于文化情境的不同。在原始文化中，音乐并非独立于生活的其他方面——即，音乐并非处于一个特殊的"审美"的范畴。音乐与仪式、宗教相结合；也许其固有的保守性——尤其当其生存受到外族文化的威胁时——解释了他们对于严格重复的倾向。此外，不同文化对于重复也有不同的态度。例如，在西方，人们感到完全的重复是一种浪费，毫无意义，然而根据沃尔夫所言，霍皮人[②]却认为完全的重复是灵验的、有益的。[③]

其二是近来一些实验音乐中出现的趋势。此类音乐在创作或表演中运用偶然手法（在表演中即要求音乐各部分的顺序决定于表演者甚至是翻谱人的任意选择），它常常是有意和公开地"反动力性"[anti-kinetic]。音乐没有倾向也没有方向。各个乐音并不暗示其他的乐音，而只是存在于此。正如爱德华·科恩所写："乐音之间的联系是机械性的，不具有目的性：所有音乐事件都没有任何目的——每个事件的存在只是因为它必须在那儿。"[④]此类音乐似乎是超越时间的，不仅因为听者在聆听时没有意识到音乐在时间的流逝中运动，音乐的时间顺序也不是固定的，而且也因为我们对于音乐的反应可能并不受聆听次数的影响。第二十次聆听与第一次同样有意义（或者同样没有意义）。

从信息理论的角度，对该情形可以做如下描述：音乐的任意性越

---

① 我无意于削弱音乐意义的形式性模式和指涉性模式在音乐经验形成中的重要性。但正如我在第二章中所示，这些并没有形成音乐判断的必要基础。斯克里亚宾对情绪的勾勒、对内涵的激发与勃拉姆斯同样容易（如果不是更容易的话）；施塔米茨音乐的乐句结构比海顿的更规则（比例完美？）现在我对这些问题的看法不那么绝对了。

② 译注：霍皮人（the Hopi），普韦布洛印第安人的最西部居民集团，居住在亚利桑那东北部、纳瓦霍（Navajo）居留地中部和多色沙漠（Painted Desert）边缘。

③ Benjamin Lee Whorf，《元语言学论文选》（*Collected Papers on Metalinguistics*），第29页。在东方音乐中，动力过程体现在半即兴表演的变化中，而非风格本身的长期变化中。

④ Edward T. Cone，"今日分析"（Analysis Today），第176页。

“纯粹”,其信息含量就越高,但它作为交流的应用程度越低。因为交流若要发生,所使用的符号对于信息发送者(作曲家)和接收者(听者)必须具有同样的涵义(同样的暗示)——即,这些符号必须引发相似的期待。必须有一个共同的话语体系。随机性[randomness](可预测性较低或不可预测者)如果要在人类的交流中起作用,必须产生于有限且有序的概率系统之内,即我们所称的“风格”。 53

由于在非风格意义上的任意性作品中,所听到的顺序仅仅是听者的顺序(而且人类心智如果可以的话就会发现模式),那么此类作品的再聆听便不是一个普遍性问题,而是纯粹主观性的,因人而异。

无论非目的性音乐[non-teleological music]前景如何,动力—句法结构性模式在西方音乐的传统中(至少自文艺复兴以来)一直占据主导地位。而备受珍爱的杰作会因为重复聆听而穷尽和丧失其乐趣,起初面对这一事实,会令人沮丧不安。但有两点考虑会将我们从绝望中拯救出来。(首先)我们会有所忘记。由此,当我们被一次伟大的表演所深深吸引时,我们便会再次体会到熟悉的作品曾带给我们的活力。对于一部曾经备受珍惜而过于出名的作品(如贝多芬的交响曲),再次发现其中之美,这种经历并不鲜见。其次,更为重要的是,正是部分地因为熟悉的作品和风格会穷尽,所以才需要新的作品,才会发展出新的风格。而这些新发展通过改变我们自身——改变我们的听觉、思想和习惯性反应——反倒能够挽救它们所要取代的那些作品和风格,使之重新焕发活力。

第四章　赝品与艺术人类学

在原始文化中，通常没有任何特殊的经验领域作为审美活动而[54]独立出来。音乐、诗歌和造型艺术（往往通过宗教和仪式）与该文化的所有其他活动相联系。我们自己的史前史或许就是如此。然而，在西方文明历程的早期，古希腊思想便将审美经验与哲学研究的其他领域（宗教、政治、科学等等）加以区分，尽管并未截然分离。实际上，柏拉图坚持艺术之于伦理和政治的相关性，这表明上述区别已经得到普遍承认。

这一区别相当必要，而且理由充分。因为，正如哲学家和批评家所指出的，审美行为不同于一般的行为。我们拥有某种独特的审美信念和审美态度，使我们以特殊的方式对待艺术作品。这一点最明确地体现在戏剧中。我们相信戏剧情节的真实性，与剧中角色产生共鸣，对其行为心存理解；但同时我们也意识到所发生的事情是虚构的。那个据说在一出情节剧中冲上舞台并开枪射杀剧中反派的乡巴佬，之所以犯这样的错误，恰是因为他不懂得在我们的文化中，审美经验要求的是内心活动而非外在行为。

但是审美经验与其他形式的经验之间的区别也可能走极端。起[55]初，这种区别是合理的，但经过数年它会定型为一种绝对的分立。这种分立的后果之一是如下观点（得到明确的断言或含蓄的认同），即审美标准是一种特殊的标准，与我们的其他文化信念和文化态度无关。这

一观点最明显的例子就是,有普遍看法认为我们对艺术作品的判断是基于(或应当基于)作品的内在特性,仅此而已,尽管何为此类特性绝不总是明确清晰的。因此,艺术作品自身内部具有完整的意义。文化史、风格史和该作品本身的起源并不会增强对于作品的"真正"理解。克莱夫·贝尔,这一观点最雄辩的代言人之一,认为:

> 伟大的艺术持久稳定,清晰无蔽,盖因其所激发的感情独立于时空,具有不同于此世界的独立王国。对于持有并坚信形式之重要意义者,使之感动的形式是产生于昨日的巴黎,还是创造于五百年前的古巴比伦,又有何要紧?①

然而,实际上,我们显然并不仅仅根据内在特性来评判艺术作品。近来发生的一件事再次强有力地凸显出这一事实的重要意义:大都会艺术博物馆[the Metropolitan Museum of Art]中备受珍视的伊特鲁里亚雕塑被发现是赝品。作为物质实体,这些雕像并没有任何改变,但有些东西发生了变化,而且可以稳妥地推测,这些作品很快就会被悄悄放进地下室。

如果判断标准纯粹是审美意义上的,那么为何当一件曾经感人至深、价值连城的艺术品被发现是赝品时,就变成一件毫无价值的奇怪物件? 纯粹主义者持不同立场。他们会辩解说原先的判断出了差错:就其本质特性而言,该作品实际上非常拙劣。但是发现赝品与修改判断之间的巧合使得所用标准的客观性非常值得怀疑。然而,勇敢坚定、矢志不渝的纯粹主义者会坚持其思想武器,辩解说这件作品尽管是赝品,但仍旧美丽,应当继续展出。因而克莱夫·贝尔断言,如果一件作品"是绝对精确的复制品,那么它显然与原作一样令人感动"。②艾米莉·吉诺在一篇关于伊特鲁里亚赝品的文章中,似乎也采取这一立场。在

---

① Clive Bell,《艺术》(*Art*),第37页。

② 同上,第59至60页。

56 1961年2月19日的《先驱论坛报》[*Herald-Tribune*]中，她表达了热切的愿望："也许我们几乎达到了这样一种高度的教养和成熟，使我们能够就作品自身而进行欣赏。"[①]在吉诺女士看来，问题似乎仅仅在于博物馆的管理层和公众太过天真了。

其他人则会说将赝品放进地下室完全是一种势利的行为。这种观点同样值得怀疑，但如果思考一下何为势利，就会使我们更为接近其中所包含的问题。亚瑟·库斯勒在一篇引人入胜的文章《解剖势利》中，将势利定义为"两种独立的价值体系进行心理融合的结果，二者的起源和本质相互分离，但在主体的心智中相互混合，密不可分"。[②]这一观点切中要害。如果美学的价值体系独立于我们的文化信念，如克莱夫·贝尔等人的观点所言，那么驱逐赝品确乎为势利的做法。但事实上在驱逐赝品时我们既不天真也不幼稚，因为将审美标准与文化信念截然分开是极其错误的。

存在一套涵盖一切的基本信念和态度，支撑并制约着我们全部的思想和行为，尽管我们的文化表面近乎原子般微小的差别会使之模糊。这些信念——通常是隐含的、潜意识的——关涉我们对于宇宙的本质以及人类在其中的位置和作用的根本假设，包括人类创造的艺术作品。

信念可分为两个相互依存的方面。一方面，"信念"[belief]一词意为一种坚定的看法（或有意识地持有，或无意识地接受），认为某种东西是实情——一个一直存在的、持久不变的事实或法则。相信因果论的存在就是这样一种坚定的看法。另一方面，该词是指一些组织（例如语言或者数学）的模式，我们的坚定看法体现在这些组织中。正如迈克尔·波兰尼所说："我们最为根深蒂固的信念决定于我们用以诠释经验并建立表达体系的语汇。我们正式宣称的信念最终能够被认为是真实可靠的，仅仅是因为我们在逻辑上先接受了某一套词汇，而我们对现实

---

① Emily Genauer，"我们所热衷的一些赝品"（Some Forgeries We Have Loved），第19页。

② Arthur Koestler，"解剖势利"（The Anatomy of Snobbery），第19页。

的所有指涉都由这套词汇所构建。”①

那么，信念就是心智和身体的根深蒂固的倾向习惯，构成我们对世界进行理解、诠释和反应的最基本框架。

应当强调的是，这里所探讨的信念的合法性并不是所要解决的问题。我并不是说因果论、自由、时间等等是存在的，而只是说我们的文化相信它们的存在，我们文化的行为、判断、理解都受制于这些信念。我的角色是一个研究我们文化之观念和行为的人类学家，而不是审视其观念之本质和真理的哲学家。

文化信念不仅影响着我们感知、理解和行为的方式，也制约和改变着我们的情感反应和心理反应。思想态度（包括文化信念）对人类的心理和知觉具有直接和重大的影响，这一点在近年来日益明确。例如，罗纳德·梅尔扎克指出：“在我们成长其中的文化里，痛苦的内涵在我们对痛苦的感受和反应中起着不可或缺的作用。”②

因为我们最基本的信念影响着我们的知觉、感受和领悟，我们的所知确实会改变我们对于一件艺术品的反应。那么，一旦我们得知一件作品是赝品，我们的整套态度和所产生的反应就一定会发生深刻的改变。说一切尽在心智是毫无意义的。我们的信念就是我们的信念，一旦这些信念成为根深蒂固的思维模式和行为方式，我们就无法逃脱其影响，正如我们无法在真空中呼吸。③一旦我们拥有这些信念，它们便

① Michael Polanyi，《个人知识》（*Personal Knowledge*），第 287 页。类似地，爱德华·萨丕尔也写道，语言具有探索性和启发性，因为“语言的形式事先为我们确定了某些观察和诠释的方式”。（Edward Sapir，“语言”[Language]，第 157 页）。

② Ronald Melzack，“感知疼痛”（The Perception of Pain），第 41 页；也请参见 Joseph V. Brady，“‘主动性’猴子的胃溃疡”（Ulcers in ‘Executive’ Monkeys）；Eckhard Hess，“态度与瞳孔大小”（Attitude and Pupil Size）；以及 Philip G. Zimbardo et al.，“认知不协和对疼痛动机的控制”（Control of Pain Motivation by Cognitive Dissonance），第 271 页。

③ 这一类比的贴切程度超出了我写作此文时所意识到的效果。因为问题不在于是有还是完全没有某一套信念或一种概念框架，而在于所拥有的信念或框架是此非彼。一旦任何事物、属性或过程的在场或存在被某种文化或某个人看作与世界其他部分分离——即它们作为某一事物、属性或过程而存在[being]——那么，它们在本义上便是一个概念范畴。尤其当它们获得语词上的承认和认可时，该文化便有必要对之采取某种态度或某一套信念。此后，信念可以发生变化，但不可能消失。不存在意识形态上的真空状态。

必然会制约和限制我们的反应，正如物质力量或心理过程对我们的影响。而如果假装事实并非如此——即继续对一个已被证实的赝品表达敬慕——则是一种造作的反向势利。

此时可能会提出疑问，即这些论断是否会导致关于审美标准的一种完全主观的立场。那么，一件艺术品的伟大，难道不是仅仅因为我们相信它伟大？结论并非如此。因为文化信念是审美理解和审美反应的必要条件，而非充分条件。我们所有的文化信念都可能关涉并卷入对于某件艺术品的理解之中，而我们可能仍旧判定该作品水准低下。但如果这些信念与作品毫无关联，那么对该作品的严肃判断就无从谈起。

58

支撑我们审美标准的文化信念是什么？最重要的信念之一或许就是对因果论的信念，很多其他信念都直接或间接地导源于此。这一信念显然为大多数主要文化所共有，体现在我们的语言（例如，同类词汇编[thesaurus]有一个完整的部分是关于因果论的）、神话、科学和日常行为之中。

不仅因果论改变着世界上已有事物的质、量、关系，而且这些方面不时地进行重新排序，由此产生新的实体和新的模式。这便是创造。而且，对于我们来说，人类的创造不仅是另一种有序事件的发生，也是个人意志的有意行为。①

创造就是发现新事物，即在适时的和永恒的洞察中，揭示这个世界或某种关系的某一个我们未曾意识到的方面，并由此永久改变我们对世界和对自身的经验。“当一位伟大的诗人在世时，”T. S. 艾略特写

① 约翰·杜威强有力地论述了一这点：“假设……一件形制精良的物体，其构造、比例都极具观赏性，被认为出自某个原始民族之手。而后却有证据表明这是一件偶然形成的天然物体。作为一个外在的事物，该物体此时与从前完全相同。但它即刻不再是一件艺术品，而成为一件天然的‘奇物’。它现在应属于自然历史博物馆，而非艺术博物馆。特别之处在于，这种差异并非出于公正的理性分类，而是在鉴赏性领悟中直接产生。因而，审美经验（狭义的）就被视为与制造的经验具有内在的联系。”（John Dewey，《艺术即经验》[*Art as Experience*]，第 48—49 页）我们基本的文化信念发生改变之程度的一个表现是，我们愿意接受“拾得艺术”[found objects]，将之看作艺术。

道，“某些事情彻底完成，永远无法再次成就。”①这里的关键词是“成就”[achieve]。这些事情也许可以再做，但却无法再次成就。贝多芬的晚期风格是一次发现，是一种成就。后来者只能加以模仿。也正是因此，伪造者和复制者被视为工匠，而非艺术家。

有选择才能有创造，有自由才会有选择。那么，对我们的因果论信念有所补充的是一个同样基本的信念——对人类自由的信念。前导事件是其后续事件的必要条件，但它通常并不完全决定着后续事件。各种后续事件仅只可能，而非必然。

人类诸事中，一个事件不止有一种影响，而是通常具有多种影响，其中某些影响甚至会相互矛盾。如果没有塞尚的画作，毕加索的《三个音乐家》[*Three Musicians*]并非不可能诞生。当然，结果会有所不同。但无论如何结果都可能不同。因为过去的影响如此丰富、繁多，只有为数很少的一些能够在一部作品中实现，或者被一位艺术家所发现。创造之所以可能实现，是因为在艺术家所继承的艺术遗产（即其传统）的范围内，他可以在所能发现的各种影响中进行自由选择。

这种对自由选择的信念，其中心重要性体现在我们的神话（从亚当的降生开始）、哲学家的专题论文和我们的日常行为之中。我们的行为，以及我们对他人行为的解释，都基于存在个人自由这一假设；而我们所有的道德判断都依赖于自由选择具有可能性这一信念。（但同时应当注意，我们之所以能够进行有效的选择，就是因为像艺术家一样，我们的行为处于某一传统之中，该传统限制着我们在特定情况下所能进行选择的范围和概率。倘若所有的行为方式都同等可能，具有相等的概率，我们就会犹豫不决，难有所为。）

每一项成就、每一次真正的发现都有失败的风险。②因为一部伟大

---

① T. S. Eliot，《论文化定义的札记》(*Notes toward the Definition of Culture*)，第118页。

② 我认为，对于有模式的新奇性的普遍心理需求（即对信息的需求）而言，冒险可被看作是其中的一个特例（请见本书第三章，注18）。然而，应当强调的是，满足刺激需求的方式在不同文化及同一文化的不同亚文化中有所差异。显然，冒险刺激的实现在西方文化中尤为重要。

的艺术作品或是一项伟大的发现之所以伟大，恰恰是因为创造者敢于超越常规，打破成见，脱离浅显。由此，该创造者（无论是艺术家、科学家、学者，还是经时济世之人）使我们摆脱原有概率和成规的决定论的束缚，使文化中的重大变革成为可能。[①]诚然，我们最基本信念的变化

60 （也许“调整”[modification]一词更为准确）是一个缓慢渐变的过程。但微小的变化日积月累，确乎会调整这些信念的特点。我们对于宇宙的设想与古希腊古典时期的观念有差别，尽管差别不大。

我们珍视（甚至尊崇）艺术中的独创性，是因为伟大的艺术家迎接未知或偏见（由于我们对世界的洞见存在着不清晰性和不完整性）的挑战，敢于冒着失败的风险，为我们揭示世界的崭新一面。[②]诗人

61 被看作是受到神的启示，以及一个较为世俗化的事实，即甚至在古埃及以及后来的罗马，杰作的赝品也并不鲜见，这些都说明这种独创性自早期以来就受到褒扬。如果说在中世纪（以及一些原始社会），艺

---

① 伪造者不承担审美上的风险——只有被发现的风险。系统使用偶然方式进行创作的作曲家和画家也没有任何风险。不仅因为在任何严肃的意义上，他们对所创造的产物都不负任何责任——即他并未卷入选择之中，而且因为所产生的艺术作品是成功还是失败，都无从判断（请见本书第五、第八、第九章）。

② 关于冒险的观念与第二章对个人价值（伦理价值）与社会价值（道德价值）的区分相关。对于一个群体而言，除非为单独一个领导者所主导或掌控（如乐队指挥）——冒险对于他来说可能是一种积极的价值——否则必须通过共识和妥协而行动。因此，群体的行为就会偏向保守，而且因其严格遵循既成文化信念和文化常规而将风险降至最低限度。（当然，也可能出现群体癫狂——纳粹德国就是明显一例。）另一方面，个人不仅**能够**冒险，而且往往乐在其中。而且危险的倾向在例如我们这样的文化中尤为强大有力，至少在此前（请见第八章），我们的文化高度重视个人主义和独创性。换种方式来看，由于手段所带来的乐趣包含着对技巧和雅致[elegance]之价值的欣赏和评判，所以这种吸引力是较为个人化的。而在群体中，注意力几乎全部转向既定目标。通常，受众的规模越大，强调明确目标和显著内容的倾向性就越强。

由此可见，艺术行为与竞赛行为的区别之一，在于对**手段**与目的的侧重。竞赛中，引导行为的主要是以最直接确定的方式实现某一结果（即胜利）的渴望，就此而言，竞赛不包含审美成分。只有当对手段的享受成为愉悦的重要来源，冒险行为成为可能时，一项活动才具有审美性。也许正因此，我们说一位走钢丝者是“艺术家”，认为斗牛是一门**艺术**而非一场竞赛或体育运动。同样，我们谈论“玩”股票，因为赌博包含其中，而当购买行为最大限度地降低了风险时，我们说这是“投资”。如果这些猜想有其价值，那么除非考虑到新奇和冒险的积极吸引力，否则实际发生的个人行为就不及群体行为经得起分析，例如在博弈论中。

术家的个性和独创性并未得到重视，或许是因为其作品主要被看作宗教符号而非艺术作品。其所揭示的内容是种属性的，而非私人化和个性化的。

我们的文化对独创性的重视，源自我们对待重复的态度。在我们的文化中，尤其自文艺复兴以来，重复就被认为是一种浪费，没有收益。但其他文化也许并不持此观点。例如，根据本杰明·李·沃尔夫所言，霍皮人对于重复的态度与我们迥异："对于我们而言，时间是在某一空间上的一种运动，毫无变化的重复似乎会将时间运动的力量分散于该空间组成单位的系列中，因而会被浪费。而对于霍皮人来说，时间不是一种运动而是所有已发生事件的'后续'[getting later]，那么没有变化的重复就不是浪费而是积累，是一种无形变化的蓄积，影响着后来的事件。"[1]

尽管独创性一直被看作艺术的一个重要属性，但对于新鲜事物的狂热追求——产生于19世纪的个人表现观——对我们艺术思维的主导程度之深，使得我们应当记住并非所有的新奇[novelty]都是原创[originality]。正如斯特拉文斯基所指出的，新奇并不难以获得——它无处不在。[2]而真正的原创却非常罕见。正如艺术史学家马克斯·弗里德兰德所说：

> 具有原创性的事物，第一次出现显得颇为奇异，使人震惊，令人不悦；而古怪的事物则引人注目，供人娱乐。前者持久永恒，随时间的推移越发铭心刻骨；后者昙花一现，转瞬即逝，满足一时，迅速消失……真正原创意义上的创造者（天才尤甚）致力于自我满足；而放纵于古怪事物者，则力图给同代人留下深刻的印象或令之惊异。[3]

---

① Benjamin Lee Whorf，《元语言学论文选》，第39页。

② Igor Stravinsky，《音乐诗学》(*Poetics of Music*)，第32页。

③ Max Friedländer，《论艺术与鉴赏》，前揭，第242—243页。

这里也许是当代批评家的最大难题:区分真正的独创与古怪的东西[bizarre]。

我们自幼就从教诲和榜样中学会相信创造性艺术的首要意义。在《圣经》创世纪的描述之后,我们接触到奥菲欧、皮格马利翁以及大卫和
62
扫罗的故事。而后我们又了解到历史上伟大艺术家的生平经历。我们的父母压低嗓音、满怀崇敬地引导我们在博物馆中穿行,为我们指出一部部杰作。而在音乐厅和剧院中,人们的行为具有更为明显的仪式性——好似远古的遗留,那时艺术还只是巫术与宗教的奴仆。成年后,我们阅读传记和批评,或许比以往任何时候都更加关注创造性思维的奥秘。心理学家在科学家、艺术家和儿童身上对创造性进行研究。音乐学家和艺术史家则钻研大型作品的草稿,探讨艺术影响的问题,以此来理解创造过程。

我们对于伟大艺术家的创造性力量的信念具有某种原始巫术的色彩。他们的艺术作品是一种护身符,是一种崇拜物,我们通过这些作品与其魔力密切联系,参与其中。我们自愿卷入审美经验中,这部分是因我们所感受到自己与艺术家创造力之间的关系在起作用。例如,一幅原作的价值要高于最精致的复制品,即便二者几乎没有差别。这之所以是事实,不仅有经济上的原因,即原作比较罕见,物以稀为贵。而原作之所以更有价值、在审美上更令人兴奋,还因为我们与艺术创造者魔力的亲密接触增强了我们的意识、敏感性以及作出反应的倾向。一旦我们知道一部作品是赝品,那种魔力顷刻消失。剩下的只是文化上的越轨行为,其价值还不及一件复制品。

对于创造者个人的重要性的信念,也体现于对那些创作出我们喜爱的作品的美术家、作曲家和作家,我们渴求知道他们的名字。当然,有些人想要知道是因为他们害怕自己显得无知。但必须强调的是,希图知晓创作者的名字并不一定是一种势利的标志。假装世故圆滑的人宣称他们并不在乎谁创作了一幅画或谁写作了一首四重奏,这样的人与势利者同样有错,后者在确定一部作品的作者为公众所承认之前不会冒险做任何判断。

我们需要知道艺术家的名字，这种需求部分源自一种对于文字的近乎原始的依赖。离开文字的魔力，我们无所适从。我们仰望星空，询问星星的名字。为什么？如果黑夜如此令人神往，名字又有什么作用呢？但我们还是要问询。我认为，原因在于我们自幼就学习通过文字来理解世界、掌控世界。获悉名字就是在行使某种控制力（无论这种力量有多微薄）——就是增加一点点安全感。

但我们想要知道创作者的名字以及创作时间，其中还有一个更重要的原因。即，一部艺术作品并非孤立存在，独自闪光。它是历史的一部分，是文化史、艺术史以及该艺术家生平历史的一部分。①

我们理解一个事件或一件物体，不可避免地要（至少是部分地）通过理解其何以如是。如果是一个现在的事件，我们就要想像它对未来的影响，而如果是过去的事件，则要意识到其影响在历史中的实现情况。

事实上，我们在此触及到问题的核心。优秀的伪造者并不仅仅是复制者。他们努力熟悉大师的风格、思维方式，以致于能够像大师一样作画或作曲（有些也许还取得了成功，因为我们仅只知道他们失败的案例）。因此尽管他们的立意构思并非独创，但其艺术品在某种意义上也是创造。更强有力地说明这一点：假设一位当代作曲家并不企图进行欺骗行为，并在作品中写上自己的名字，那么当他用（例如）莫扎特的风格创作了一首一流的弦乐四重奏时，我们是否可以评判该作品与莫扎特本人的一首水准相当的作品同样杰出？要解答这个疑问，让我们回到因果论的观念。

在日常生活中，我们通常认为因果论包括经验中两个较为独立、相互分离的方面——原因与结果，手段与目的。接下来的内容也许并不

---

① T. S. 艾略特论及艺术家而非艺术品时，写道："诗人，以及任何艺术家，谁也不能单独具有完整的意义。他的重要性，以及我们对他的鉴赏，就是鉴赏他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能仅就他进行单独的评价，你得把他放在前人之中进行对照、比较。我认为这不仅是历史的批评原则，也是审美的批评原则。"（T. S. Eliot，《文选》，前揭，第15页。[卞之琳译文，引自 http://emus.cn 音乐人文笔录，杨燕迪，"音乐的质量判断。"]）——译注

重要，但可以成为我们看待上述问题的一种可以接受、切合实际的方式。通常而言，我们选择两条路中的哪一条去超市，都没有太大差异。但在重要情况下，事实便不再如此。一件事是什么（即其内涵）包含着我们对于该事件如何出现的了解和信念，无论正确与否。

音乐为这一观点提供了非常明确的例子。无论是简单的民歌曲调还是伟大的交响曲，乐曲中早先出现的一组音列到结尾时有时会再次出现。但当这些音再现时，其内涵发生了深刻的变化。例如《在月光下》[*Au clair de la lune*]这样简单的民间曲调，最后四小节与开头四小节完全相同。但因为其再现是先前音乐的结果（效果），所以这后四小节实际上与开头有所不同。其差异很容易检验。无论开头四小节重复多少次，都不能令人满意地结束全曲。而为了使这一音列结束全曲，它们就必须是引起其重复的手段—目的关系的结果。

一种观念、一个人或一部艺术作品的内涵和价值并非存在于原始的孤立状态中。正如我们对一个人的判断，是根据他过去的行为，以及我们对其将来行为的期待，我们理解和评价艺术作品、艺术家和艺术发展，也是根据其起源和对未来的影响。也正如我们根据人们的后来的状态修正对他们价值的看法——即注意到这个人的成就超出了我们的期待，或者那个人未能兑现他的承诺——对艺术作品和艺术家也同样如此。

正是因为对于一位艺术大师，我们理解其早期的作品要根据这些作品的影响（即其后期作品），理解其后期的作品则要根据其起源（即催生这些作品的早期作品），所以我们会通过回顾展、作曲家的作品音乐会以及作家的作品集来强调一位艺术家的全部创作。正如艾米莉·吉诺所指出的（这次是正确的），摒弃赝品之所以重要，原因之一就是赝品破坏了我们对于艺术家作品整体的认知，导致对其真正作品的误解。①

---

① Emily Genauer，“我们所热衷的一些赝品”，第 19 页。* 也请参见 Richard Harris，《艺术赝品》（*The Forgery of Art*），其中引用的谢尔顿·凯克[Sheldon Keck]的话表达了同样的观点：“当一个生活在 20 世纪的人试图把自己投置于数百年以前……他会不由自主地将他自己的时代、风格、个性以及态度注入其中。一旦这种作品进入博物馆，它会扰乱时间框架和审美框架，使之不再连贯。它篡改了历史，让我们难以追根溯源”（第 142—143 页）。

伊特鲁里亚雕塑的赝品非常清楚地说明了这种危险。也正是因此，美术史家、音乐史家和文学史家会如此坚决地搜查虚假的作品归属。

我们实际上对一位艺术家某部作品的评价要参考他的其他作品，说明这一点的另一个事实是：即便是艺术大师——如莫扎特或莎士比亚这样的人物——也会创作一些不够伟大的作品。尽管这些作品的演出频率通常要低于他们最伟大的作品，但仍旧高于次级作曲家同样优秀甚至更好的作品。无疑，部分原因在于这些略逊一筹的作品不时地包含着大师们标志性的卓越洞见，体现着他们对于乐句或线条的敏感性。但也有部分原因在于，这些作品紧密联系并影响了那些伟大的作品。其中每一部作品都揭示并增强了其他作品的内涵与价值。

然而，假设我们"新莫扎特"风格的四重奏起初被斥为对过去风格的模仿，但随后导致了新的风格发展。那么，当我们回顾这部作品作为新潮流的肇始时，该作品的意义和影响将有所不同，因而我们对其内涵与价值的理解也会发生变化。它不再是一件古怪的异物。因为此时对它的评判不仅要根据其与 18 世纪音乐的关系，而且要根据它对 20 世纪音乐的影响。①

我们的因果论信念中体现出我们相信时间是一个连续有序的系列，由因果链条将之连接并凸显。对于我们来说时间是不可逆的。时间仅只朝一个方向运动——走向未来。②例如，我们无法想像进化过程或历史进程会倒退回去，也无法想像生命会逐渐穿过历史和进化过程的各个阶段回到原生质状态。即便一些巨大的灾难使我们退回到(例如)穴居状态，我们也不会断言时间本身有所逆转，而是现在与过去出现相似。我们对于艺术史的解释亦如此。当今许多画家偏爱的平面二维绘图并非古埃及图画，尽管与之相像。因为现今对图画平面的强调，后继并导源于文艺复兴以来在美术中占主导地位的三维透视效果。

因为我们对世界的经验是根据过去、现在和未来，于是便有了历

---

① 使用过去艺术的可能性在本书第九章中有所探究。

② 关于这一点请参见本书第十章。

史。我们的时间意识——历史因果链——为我们提供了诠释、理解艺术作品的框架。若无此框架，所有作品都将共存于永无止境的现在时，我们也将无法筛选出适合某一种风格（无论是现在的还是过去的）的态度、倾向和习惯反应，并使之发挥作用。

正因我们相信时间和历史，所以当遇到写于过去的作品时——即便这个过去就是昨天——我们会适应作品的过去性，调动与该作品风格相关的识别方式和期待模式。即，我们会调整自己的心智，适应该艺术家所拥有并假设其受众也拥有的观点、传统和常规手法。由此，我们会排除相关并适合其他风格（尤其是后来的风格）的习惯，因其与该作品无关。因此，如果我们要理解莫扎特《C大调弦乐四重奏》K. 465的第一柔板乐章，就必须使我们的心智适应并能够相信莫扎特风格中和声规范的真实性与生命力，尽管我们也听过后世的音乐（如瓦格纳或巴托克的音乐），而在这些后世的音乐中莫扎特风格的和声用法也许代表着音乐的静止点。我们愿意相信（严肃对待）一种风格的规范，就是因为先前已有一种信念，即当该作品创作出来时，其风格是一个有生命活力的话语体系，充满有待发掘的潜能和尚未发现的暗示。

但是如果该作品被发现并非作于过去，那么上述调整就变得毫不相干。实际上是没有可能。因为如果我们知道一部作品作于上个星期，我们就没有理由相信其18世纪的风格规范。说“一切尽在心智中”绝不是解决办法。问题的事实是，心智无法忽视它已经获悉的东西，而生理上的反应与心智的认知密不可分。

虽然我们把赝品逐出展厅，放进地下室，并可能继续这样做，但我们仍会为此感到有些不安，甚至几近不诚实。部分原因在于，在一个充满不确定性的世界，我们倾向于认为我们的判断是完全理性、客观、不容置疑的。也有部分原因在于，我们的不安源自我们平日用言辞描述并合理解释经验的方式。我们说“这幅画非常美”，认为美是该作品的客观属性，独立于我们的感知行为。而如果美是艺术作品的客观属性，那么发现一部作品是赝品又有什么关系呢？它应该仍旧是美的。可以

说，柏拉图的理想主义倾向体现在我们日常谈论和构想世界的方式中。这种隐含的柏拉图主义，以及我们从这种哲学传统本身所吸收的思想，造成了我们的不安心理。

但在内心深处，我们似乎是亚里士多德思想的信奉者。因为我们的行为表明美是经验的一种特质，这种经验是个人与作品互动的结果，发生于某种文化语境中。我们柏拉图式的疑惧归根结底不会真正干扰我们的行为，只会影响我们对该行为的理解。

67

无论哲学推理层面上出现怎样的矛盾，即便是如我们这样千差万别、表面分裂的文化，实际上也是一个统一体。我们对世界的感知、领悟和理解产生并受制于一套相互联系的信念和态度。这是我们整体文化风格的最根本属性。这些信念和态度控制着（虽不决定着）我们对世界发出的追问以及从中发现的答案。它们提供了西方文化的连续体，连接着德谟克利特与爱因斯坦，柏拉图与怀特海，普拉克西特列斯[Praxiteles]与毕加索。而且由于这些信念和态度建立了一个有限的框架，特定的艺术风格产生、发展、变化其中，所以归根结底是它们使创作和交流成为可能。

我们的文化信念影响和限制着我们对于世界的经验。而艺术与哲学、乒乓球、拉皮条都是这个世界的组成部分。但这并不意味着审美标准是主观的——只是文化信念先于审美标准。对于一种有生命力的风格传统中的真实的艺术作品，可以做出客观的理解和评价。赝品被打入冷宫，是因为它们有悖于我们对人类存在本质的最根本信念：关于因果论与时间、创造与自由的信念。①

① 在本书第八和第九章中，我提及我们的文化意识形态确乎经历着重大调整，以致于如若不考虑罕见稀缺的重要性，这些调整可能会使得对赝品的“鉴赏”真正成为可能。

第五章　文艺复兴的终结？

当代艺术常常通过偶然或随机手段创造而成，这一事实是当代艺 68 术最广受关注的方面，也吸引了批评家（无论是职业的还是业余的）最多的注意力。而艺术家们本人也并不阻止这种处在风口浪尖的状况——反对的狂潮、讥笑与嘲弄以及激愤痛苦的呐喊。因为，毕竟声名狼藉（即便是出于误解）或许也要好过遭受忽视。

尽管造型艺术中对随机技术的运用已得到更多的关注，但音乐中偶然手法的应用却更为明确系统。因为虽然杰克逊·波洛克[Jackson Pollock]站在极高处将颜料滴到画布上，或者法国画家马蒂厄[Mathieu]在一段安全的距离内将颜料投掷于画布上，但人们无法确定其中有多少成分是**真正**偶然的，又有多少部分是由一种获得灵感的自发性所支配的——即对于线条、色彩和结构的潜意识的掌控，源自艺术家过去所接受的训练。

在音乐的创作中却不会产生这种怀疑。因为在这里对偶然手段的运用是明确而系统的。其基本方法有三种。其一，作曲家用某种随机化技术而创作一份完全记写的乐谱。正如约翰·凯奇所说：

> 进行实验音乐创作的人想方设法将自己从他们所制造的音响活动中抽离。他们使用的偶然运作手段的来源各不相 69 同，有古老者如中国的《易经》，有现代者如物理学家研究时同

> 样采用的随机数表。或者是类似罗沙克[Rorschach]的心理学测验,对于创作所用纸张墨渍的诠释可能产生一种超乎人们记忆和想像的音乐。①

其二,作曲家通过图表或图示,仅只标明大致的音高、时间关系、织体、力度等方面。而这一"乐谱"的实现,则留给演奏者(或者演奏团)来完成。这一方法已被意大利作曲家西尔瓦诺·布索蒂[Slyvano Bussotti]、美国作曲家莫顿·费尔德曼[Morton Feldman]和约翰·凯奇所采用。彼得·格拉登维茨将布索蒂的《为戴维·图德作的钢琴曲》[*Piano Piece for David Tudor*]曲谱描述为"一幅线条画,由直线和曲线、箭头、表示方向的垂直线和对角线标志、装饰等部分组成。这幅图画将对钢琴家有所启发,作曲家给予他完全的自由来诠释'乐谱'上的标记。"②如果有多个演奏者参与此类音乐的表演,那么结果的确会是随机的。因为不仅作曲家没有规定演奏者所承担的各声部的特定音高和准确的时间关系,而且由于这些因素不确定,所以各位演奏者的同步性也是随机的。音高同时发生的巧合纯属偶然。第三个创作所谓偶然音乐的方法,其随机性要小一些。在这种情况下,作曲家详细写出一些独立的音乐片段,每一片段仅只持续数秒。但这些片段的演奏顺序由演奏者即兴决定。卡尔海因茨·施托克豪森的《钢琴曲 11 号》[*Piano Piece No. 11*]就是这样一部作品。以下是施托克豪森对钢琴家的指示:

> 演奏者随机视谱,可开始于任意的、他首先看到的那一组;可自主选择速度……力度和触键方式。在第一组音乐结束时,请阅读随后的速度、力度和触键指示,并随意找到另一组,按照该指示进行演奏。

---

① John Cage,《无声》(*Silence*),第 10 页。

② Peter Gradenwitz,"表演者在新音乐中的作用"(The Performer's Role in the Newest Music),第 62 页。

> “任意找到另一组”意味着演奏者永不会着意选择各组音乐并将之连接起来，也不会有意遗漏其他部分。
>
> 每组音乐都可与其他18组中的任意一组相连接：每组音乐的演奏，可在6种速度和力度以及6种触键方式中任选……
>
> 当某一组音乐第三次演奏时，本乐曲的一种可能的实现结果得以完成。因而，可能出现某些组仅只演奏一次或完全没有演奏的情况。①

随机音乐或非确定音乐必须同电子音乐和计算机音乐区分开来。电子音乐仅仅是**直接**在录音带上创作的音乐。即作曲家采用自然界或频率振动器发出的声音，将之录制在磁带上，然后重新录制这些声音片段，采用更快或更慢的速度、更高或更低的音高、更强或更弱的音量、前后上下颠倒顺序等手法，构成一首乐曲。此类作品可能包含偶然因素，也可能是完全预设的。在其他情况下，预设的时间、音高、音量和音色关系由一种电子设备所激活，直接录制在磁带上。施托克豪森、布列兹、卢西亚诺·贝里奥、米尔顿·巴比特等人都写过此类音乐。尽管“计算机音乐”的创作往往以对应一系列音高的随机数列开始，但最终完成的作品通常并不是随机的。在计算机音乐中，一套规则或指令——可能是写作一首巴赫赋格的规则（如果我们的确对这些规则了如指掌），也可能是写作一支流行曲调的规则——被输入计算机，计算机遵循这些指令，从随机的数列中选择合适的音高，“创作”出一首乐曲。这些作品可能具有高度的确定性，也可能是完全随机的，这取决于输入计算机的指令的特性。

在探讨艺术作品时，批评家可以关注作品本身——作品的组织结构、相互关系、发展过程等等，也可以关注作品的创作方式，或者是

---

① Karlheinz Stockhausen，《钢琴曲11》（*Klavierstüke XI*）。

致使艺术家以某种方式采用某种手段的文化信念和态度。由于完全随机或非确定的音乐公开、有意地拒绝任何组织建构，因而不可能对其形式和过程进行分析和探讨。那么，我无法研究此类音乐的结构和组织——即音乐本身。我也不会关注随机手法本身。因为虽然这些手法受到相当程度的关注，但它们更多是作为一种新的美学思想的表现，而非创作艺术作品的技法。换言之，随机手法是达到目的的一种手段，当我们问询为何采用这些手法（为何目的）时，其真正的内涵才开始显现。手段与目的的区别之所以重要，其另一原因在于，与其他艺术一样，在音乐中相同的目的是通过不同方式实现的。事实上，正如乔治·罗奇伯格所指出的，随机方法所产生的审美效果，反倒与绝对有序的音乐效果相同。[①]因此就难怪有时同一位作曲家对两种音乐均有涉猎。

当然，很容易对偶然艺术施以嘲讽——质问："它体现了什么？"或者断言："我们家孩子也能做到。"也许孩子可以做到。但对于那些艺术家而言，这并非问题的要点。如果我们认真对待他们所做的事情——而且，正如我将要说明的，他们的立场始终如一，站得住脚——那么正是因为先锋派的艺术和美学代表着与我们共有文化信念的根本决裂，所以我们被迫审视和明确一些根本假设，即关于人类本质、宇宙以及人类在其中的位置的假设，这些假设是我们习惯性思维模式和感知方式的重要组成部分，以致于我们在潜意识中将之视为自然。

我们大多数人最为熟知的音乐——巴赫或海顿，瓦格纳或巴托克——有什么特点？他们的创作在很多方面均有差异：旋律风格、节奏组织、和声语汇、织体和音色。但他们拥有一个根本的共性。在这些音乐中，各个乐音联系并影响着其他的乐音。例如，试想瓦格纳《特里斯

① George Rochberg，"新音乐中的非确定性"（Indeterminacy in the New Music），第11—12页。

坦与伊索尔德》的“爱之死”[Liebestod]，在不断蓄积的模进中逐步攀升，通往强有力的高潮；或者是巴托克《双钢琴和打击乐的奏鸣曲》中，缓慢的引子在动力性的紧张状态中奔涌迸发，抵达随后的快板；或者想想海顿交响曲的回旋曲终乐章如何捉弄我们对于主要主题到来的期待——当万事俱备时，主题并未出现，却恰恰在最意外之时到来。

因为此类音乐具有明确的（尽管不一定是显著的）结构和模式，我们对其语法和句法也曾有过聆听经验，所以我们将之感知为具有明确的方向和目标。聆听时，我们预测（即使是潜意识地）音乐将去向何方、如何进行。当然，我们的预测可能并不正确。我们所期待的也许并未出现，或是在意外的时刻或以意外的方式出现。但无论是否在意料之中，实际发生的事件会因我们有所预测而受到影响。即，我们感到音乐事件是常规的、意外的、有趣的甚至惊人的，是因为它们遵循或偏离了我们的预期。这样具有目标导向的音乐，我称之为目的论[teleological]音乐。（同样，拉斐尔或大卫的油画中汇集于一点的透视线条，德拉克洛瓦或梵高的漩涡般的动态曲线，丁托列托或毕加索的指向“箭头”，所有这些都使观者的注意力聚焦于达到结构高潮的特定的点——即视觉目标。而在文学中，语言的常规句法、对人的动机的描述、在叙述中对一系列事件的因果关系的解释，以及辨证思维过程的呈现——所有这些相互结合，创造出一种有意图、有目标的艺术。）

但先锋派音乐不会将我们导向任何高潮点——没有建立行动所向的任何目标。此类音乐不引发任何期待，除非期待它也许会停止。它不会令人意外，而且一旦你习惯了其音响，也不会感到特别吃惊。它仅仅是在那里。这就是它应有的存在方式。对于此类无方向、无动力的艺术（无论是出于精心设计还是偶然造成），我称之为反目的论[anti-teleological]艺术。如下是一位年轻作曲家克里斯蒂安·沃尔夫[Christian Wolfe]关于此类音乐的言论：

> 这种音乐具有一种静态的特点。音乐进行没有任何

特定的方向。无须关注时间，它不再衡量从过去一点到未来一点的距离。……它无关去向何方、有所进步或是来自何处。……①

这里所包含的不仅仅是实现类似目的的新技术、新方法——如同在海顿、瓦格纳或巴托克的音乐中，采用不同的手段来创造有目标的运动。这里所涉及的是一套截然不同的目的，无论这些目的的实现是通过精心计算（如施托克豪森的音乐、托比[Tobey]或罗斯科[Rothko]的画作、贝克特和阿兰·罗伯—格里耶[Alain Robbe-Grillet]的文学作品）还是随机操作（如凯奇的音乐、马蒂厄的画作或是麦克洛[MacLow]的偶然戏剧《出嫁女仆》[*The Marrying Maiden*]）。这种新美学的基础是另一种对于人类和宇宙的构想，与自西方思想肇始以来就占据主导地位的观点几乎完全相反。

在精神层面、实践层面和总体美学观念上，反目的论艺术与受存在主义启发的艺术之间存在很多共性。然而，至少在哲学层面上，这两种立场可以相互区分。由于先锋艺术这两方面之间的差别在将来可能非常重要，所以我将在需要的情况下试图描述这些差别。然而，由于这两种立场会继续变化发展，所以二者的区别只能被看作是建议性和临时性的。反目的论美学与东方哲学（尤其是禅宗）的关系更为直接和明显。因为许多先锋派艺术家读过东西方关于东方哲学的著作，并受其影响。然而，要知道这种“影响”并非单向作用。艺术家的思想和创作态度必然已经做好准备来接受影响。例如，据称，德彪西“着迷于1889年世界博览会上的爪哇佳美兰音乐”。②他之所以能够对佳美兰音乐“着迷”，是因为音乐艺术以及德彪西对音乐的态度发展到了一定程度，使得这样一种体验成为可能。假如100年前贝多芬听到同样的音乐，他可能会拂袖而去，口中念念有词：“野蛮人！”而正是因为西方艺术已

73

① 引自John Cage,《无声》，前揭，第54页。

② Edward Lockspeiser,《德彪西》(*Debussy*)，第240页。

经发展出接近于东方的感知方式、组织模式和哲学态度，所以先锋派会受到后者的影响。

在著作《无声》中，约翰·凯奇主张作曲家要"放弃控制声音的欲望，将音乐从头脑中清除（在通常的意义上），致力于发现各种手段，让声音如其所是，而不是作为人为理论或人类情感表达的载体。"①

上述引言中体现了反目的论艺术美学的一些重要方面。首先，听者所聆听的并非声音之间的关系，而只是作为声音本身的声音——即个别的、分离的、客观的感官刺激。而为这些声音排序并使之相互联系的句法或语法——产生目标、期待或预测基础——是无论如何都要避免的。（确保你不建立任何句法—语法关系的方法之一，就是将偶然手段作为作曲技术进行系统的运用。）

正如作曲家利用偶然手法或精确计算，通过避免乐音关系、重复、规则节奏型等来破坏音乐句法，画家也避免使用对称、透视以及可辨认的物体或图形，因为这些因素会使视觉经验具有组织结构，产生目标和关注重点。同样，在文学中，句法组织的要素——情节、人物和语法规范——被逐步弱化，直到几乎仅只剩下一个个单词。

为何要避免模式和形式的结构性句法？难道声音不能被听作其本身，色彩不能被看作其本身，同时仍体现在将之相互联系的秩序中吗？或许可以。但显然人们越多地感知到事物之间的关系，就越难以意识到其本身的存在——即作为纯粹的感官刺激的存在。有时，可能你的收音机或电视机出了故障，导致所发出的声音完全混乱。在这种情况下，你也许会记起当句法和语法变得模糊不清、丧失语意时，你会非常明显地意识到声音本身——即注意到机器发出的各种杂音。或者，如果一张彩色幻灯片非常模糊，观者无法辨认画面上所描绘的物体，他就会强烈地意识到对色彩本身的经验。

先锋派艺术家所寻求回归的，正是这种对于感官刺激和事物本身的纯朴、原始的享受。他们极力主张，我们必须重新发现声音、色彩和

① John Cage，《无声》，前揭，第10页。

存在本身的现实性及其所带来的兴奋感。但我们进行感知和理解的习惯——即我们带入审美经验的传统成见的积累——使我们无法看待或聆听真正的存在于此的感知对象。布鲁斯·莫里塞特写道，先锋派小说致力于“这样一种艺术，即创造出从根本上真确的形象，体现人在人群中、在充满中立客体的世界中的生存状况，而不带有形而上的思想，剥除过时观念的‘外壳’。”[①]传统、理论和体系是作家和艺术家都要克服的障碍。画家马克·罗斯科引述道：“这样的障碍，例如记忆、历史或几何学，是充斥着归纳结果的沼泽，人们只能从中扯出对于观念的拙劣模仿（这不过是鬼魂和幻影），却永远无法获得观念本身。”[②]

存在主义者同样寻求破坏我们习惯性的感知模式和思维模式。但其原因却有所不同。反目的论观点认为传统、体系等之所以是邪恶的，盖因其限制了我们思考、行动的自由，麻木了我们知觉和感受的敏感性，最终使人类疏离自然，而我们本应是自然的一部分。用凯奇的话来说，艺术应当是“一种对生命的肯定——并非试图将混乱整合为有序，也非提出创造上的改进，而仅仅是这样一种方式，即让我们意识到自己正在体验的生命，一旦人们将其思想和欲望从中排除，让生命自主运行，它便是如此的光彩夺目。”[③]然而另一方面，对于存在主义者而言，人类对于自然的疏离恰是事情本质的一部分。敏感性的重新激活也并不是首要的。对于他们来说，之所以必须去除传统的行为模式和思维方式的沉积，不仅因为它们限制了人类的自由，而且（正如后来所注意到的）因为它们限制了个人对其选择所负有的责任。

特别是当与存在主义那更为阴郁的态度相比，反目的论的观点因强调纯朴、直接之经验的价值和人类本质的善，而显得具有美国式的特点——尽管它还明显带有卢梭式的浪漫主义寓意。上文引述的凯奇的话，使我们联想到梭罗的言论：

---

① Bruce Morrissette，“法国新小说”（The New Novel in France），第 19 页。

② Dorothy C. Miller (ed.)，《十五个美国人》（*Fifteen Americans*），第 18 页。

③ John Cage，《无声》，前揭，第 12 页。

> 如果人类仅只持续稳定地观察现实，而不令其自身受到迷惑，那么生命与我们所了解的情况相比，将有如童话，有如《天方夜谭》。……(然而)人类紧闭双眼，精神麻痹，受到虚饰表象的蒙骗而没有异议，他们由此建立并确定其充满常规和惯性的日常生活，这种生活仍旧建立在纯粹虚幻的基础之上。①

在一个不那么具有浪漫色彩的层面上，艺术的语法和句法——及其在公共事务中的对等物：习俗，法律和哲学——之所以要避免，是因为它们继续担当着社会目的和个人目的的载体。反小说[anti-novel]中不发生任何事情，因为任何事件都没有因果联系，无方向感的绘画中线条和色彩不导向任何高潮点，而在反动力性的音乐作品中乐音也没有任何暗示和影响，也许这些艺术至少部分地是一种针对混乱状态的回应，目标、意图和努力使我们深陷于这种状态之中。

科学语言充斥着诸如力量、倾向、自然选择等暗示意图和目标的词语，根据上述观点，这种语言会产生误导。正确理解这些词语，它们是纯粹描述性的。事实上，大自然没有任何意图或目标。自然就是其本身的状态。同样，艺术也应当仅只有所呈现。因此，劳申伯格[Rauschenberg]认为："当绘画作为一个事实或一种必然性出现，而非一件纪念品或是一种排列布置时，……它总是最强有力的。"②阿兰·罗伯—格里耶谈论贝克特的《等待戈多》[*Waiting Godot*]时，持相似观点："戏剧人物在台上，这就是他的主要特性——他就在那儿。"③或者从反面来说，莫里塞特告诉我们，罗伯—格里耶的小说《嫉妒》[*Jealousy*]中场景的呈现，"不带一个字的分析或评论，属于纯粹现象学意义上的语义学领域。"④同样，正如我们所知，凯奇强调声音应当仅仅"作为其本身，

76

① Henry David Thoreau，《瓦尔登湖及其他》(*Walden and Other Writings*)，第 86 页。
② Dorothy C. Miller (ed.)，《十六个美国人》(*Sixteen Americans*)，第 58 页。
③ 引自 Hugh Kenner，"等待戈多开始"(Waiting for Godot To Begin)，第 49 页。
④ Bruce Morrissette，"法国新小说"，前揭，第 18 页。

而非人为理论或人类情感表达的载体。”①

我们与艺术的关系，正如我们与自然的关系，应当是一种接受关系。对于艺术家和受众皆如此。艺术家——无论是运用偶然作曲方法还是预设专断的公式——应当接受无法预期的结果，而不是寻求将其个人意志强加于创作材料之上，或使之遵循某种句法先见，规定应当发生什么。同样，受众也不应心怀任何先见，对即将发生的事件不做任何预测，对于所感知到的由单个声音、色彩或词语组成的系列，也不应将组织结构强加其上。当作曲家的图表通过表演者得以实现，或其谱面片段由表演者予以整合，作曲家必须接受所发生的事实——听众亦应如此，正如人们接受雷雨的轰鸣、婴儿的哭泣、办公室的嘈杂，或者是沉默无声。

反目的论观点与存在主义观点的另一区别在此处非常明显。反目的论观点认为，存在[existence]就是整一。在[being]与不在[non-being]不是对立相反的两者，而只是某事物可能出现的两种不同的状态。死亡是存在所发生的变化，而非对于存在的否定。（人们再次明显感到这一观点与某种泛神论浪漫主义的亲缘关系，也许还会想到华兹华斯的诗句：“安眠封闭了我的灵魂。”）无声与有声同样真实，同样是存在的一部分。正如劳申伯格所言：“一张画布绝非空洞无物。”②然而，对于存在主义者而言，在与不在是相对立的两个范畴。死亡是一种可怖的蠢行，使生命荒诞可笑，而同时又使人类对个人选择所负有的责任成为存在的关键事实，也是任何人类尊严的基础。

否认关系的现实性和目的的相关性，认为只有单个的感官知觉而非知觉间的联系是真实的，主张预期和目标并非依赖于自然中存在的秩序，而是依赖于人类积累起来的习惯和先见——所有这些都取决于一个不甚明显但更为根本性的否认：否认原因与结果的现实性。一旦看清这一点，先锋派美学就易于理解了。因为这是一种毫无妥协余地

77

① John Cage，《无声》，前揭，第10页。

② Miller，《十六个美国人》，前揭，第58页。

的实证主义观点[1]——或者是我后来所称的极端经验主义[radical empiricism]。[2]

否认原因与结果的现实性，即事件之间存在必然联系，这似乎非常荒谬。然而，我们应当记得大卫·休谟这类哲学家的论点。而在当代科学领域——尤其是在量子力学中，事件并非完全确定或能够预见，而仅有发生的概率——因果观念再次值得怀疑。亨利·马根诺引用康德《纯粹理性批判》[*Critique of Pure Reason*]第二版的内容，大意是“所有变化的发生都依照因果联系规律”，在此之后他进而论说道：“物理学中没有这样的规律；实际上没有任何合理的方法来定义原因与结果。”[3]

实际上，这一观点具有一定的合理性。量子力学和极端经验主义美学所否认的，不是因果原则在理论上的可能性，而是如下做法的可能性，即将某一事件孤立出来作为另一事件的原因。情况确实如此，因为既然世界被看作是一个内部相互联系的单一场域，或是万事万物都有所互动（互为因果）的连续体，那么便不存在独立的原因和结果。因此，海森伯格在论述阿尔法粒子的放射时写道：

> 我们知道原子核内部的能量导致阿尔法粒子的放射。但这一认知包含着不确定性，这种不确定性产生于原子核与世界其他部分的互动。倘若我们想要知道阿尔法粒子为何在某特定时刻放射，我们就必须了解整个世界的微观结构，包括我们自己，而这是不可能的。[4]

---

① 在写完这篇文章的初稿之后，我发现乔治·罗奇伯格也已经使用了“实证主义”一词来描述当代音乐中不确定性倾向的特点。请见 George Rochberg，“新音乐中的非确定性”(Indeterminacy in the New Music)，第 11 页。

② 由于“极端经验主义”一词具有哲学—科学意涵，所以该词显然会产生误导。因此，本书第二和第三部分对这一套信念和态度进行探讨时，将之称为“超验特殊论”[transcendental particularism]，或者简称为“超验主义”[transcententalism]。

③ Henry Margenau，“因果论的意义与科学地位”(Meaning and Scientific Status of Causality)，第 437 页。

④ Werner Heisenberg，《物理学和哲学》(*Physics and Philosophy*)，第 89 至 90 页。

这一观点的发展与电磁学现象和量子力学的微观世界相联系,已被极端经验主义者以不同的精确程度运用到宏观事件上。[①]例如,凯奇写道"原因和结果无穷无尽,不可计数……事实上万事万物在全部时空中均彼此联系。"[②]多雷·阿什顿持相同观点,他告诉我们马克·托比的绘画象征着"他赫拉克里特式的信念,即万物生于一物,一物生于万物。"[③]同样,罗伯—格里耶断言时间上的先后顺序歪曲了我们的经验,因为它"强令事件形成一个因果模式,并将一种不合理的逻辑强加其上。"[④]

否认因果论就是否认预测的可能性。所有关于"如果发生这件事,那么必然或可能发生那件事"的观点统统消失。结果(如果允许我使用如此具有目的论的词语),先锋派的音乐、美术和文学便以非动力性和无焦点性为特点。在罗伯—格里耶的小说中、凯奇的音乐作品中或是古斯顿[Guston]的画作中,人们没有也不应感到一个事件是先前事件的必然结果。它仅只是"随后而来"。而且既然没有任何事件或行动涉及或致使我们期待任何其他事件或行动,那么事件的次序(在"次序"[sequence]一词的任何常规意义上)是无意义的。

先锋派的存在主义与极端经验主义这两翼之间再次出现侧重点上的(即便不是实际上的)区别。对于极端经验主义者而言,刚刚经验到的单个客体是价值的主要来源。而存在主义者的观点则显得自相矛盾:艺术作品的意义在于将生活本身的无意义客观化。"萨特所称的娜塔丽·萨洛特[Nathalie Sarraute]的'反小说',"诺曼·波德霍雷茨写

79

① 自相矛盾的是,先锋派美学既接受同时又拒斥当代科学。一方面,它自由地(即便并不总是准确地)利用现代科学的概念和术语,如非确定性[indeterminacy]、场论[field theory]以及时空相对论,来理性地阐释、支撑其观点。另一方面,它又代表着对于科学所揭示的世界的反叛,这个世界是一个抽象、人为的建构,由看不见的粒子所构成,这些粒子受到未知力量的支配。极端经验主义者反对这个不真实世界的人为性(及其结果),寻求重新肯定直接感官经验的存在、强烈感和价值。* 本书第八章和第十章对这些问题进行了进一步的探讨。

② John Cage,《无声》,前揭,第 47 页。

③ Dore Ashton,"马克·托比",前揭,第 31 页。

④ 引自 Richard Gilman,"小说中的彻底革命"(Total Revolution in the Novel),第 99 页。

道,“似乎代表着对于存在之无意义的彻底屈服。”①

对因果论的否认,以及与之相应的对可预见性的否认,产生了重要影响。首先,理性选择有赖于构想到不同行动过程之结果的可能性,而这种选择现已成为毫无意义的虚构和捏造。(在此情况下,一部艺术作品的产生是通过对偶然手法的持续运用、毫无根据的行为,还是预设公式的严格应用,都没有区别。)对待这样一件艺术作品时,我们作为受众,不应当试图在该艺术作品诸多延续的可能性中进行选择(即便是无意识地)。我们应当客观冷静地观看、聆听、审视那些客观的一系列经验性事件。

在对待选择的态度上,存在主义者与极端经验主义者存在根本区别。在存在主义看来,某人做出一个毫无根据的举动,并非因为选择没有意义,而是因为只有通过这样一个举动,此人才能对其行为完全负责。而在其他的行为中,至少可以部分地将责任归于社会秩序、传统的思维和行为模式、习惯等等。由此看来,存在主义似乎比极端经验主义更接近西方文化的传统。因为存在主义仍然在人文主义[humanism]的框架中寻求解决关乎人类境况的问题——即人类在死亡面前的绝望及其与世界的疏离,而在这种框架中人对其行为负有道德责任。

倘若可预期性和选择都毫无可能,那么艺术就无法成为一种交流形式。因为交流要求艺术家想像或预期其他人(受众)如何理解和诠释他所创作的文字、声音或视觉设计,并对之做出反应。在写作或讲话时,我通过扮演自己的受众来选择我的用词;并且假设你们对这些词语会做出与我相同的反应。如果我无法想像到你们会有何种反应——例如,系统地使用偶然技术便排除了这种可能性——那么便不存在交流。此外,至少在文学和音乐中,交流在很大程度上有赖于运用传统上得到确立的、共有的句法和语法。当这些句法和语法彻底瓦解时,交流便从实质上遭到削弱。极端经验主义的美术家和作曲家非常清楚这一点。例如,画家克里福德·斯蒂尔主张:“对于交流的要求既过分又毫不相

① Norman Podhoretz,“新虚无主义与新奇性”(The New Nihilism and the Novel),第585页。

干。观察者总是看到他的恐惧、希望和习得教他看到的东西。”①

再者，因为审美经验不包含任何预期、意义和交流，所以无法判断艺术作品的价值——就像无法评判自然或自然物本身一样。凯奇写到：“价值判断并不在这部作品的本质之中，无论这判断是关于其创作、表演还是聆听。关系的理念……不存在，任何事……都可能发生。‘错误’并不是问题，因为任何事情一旦发生，就真实存在。”②既然错误有赖于对应当发生之事的先见，那么这种艺术就的确是毫无差错的艺术。正如画家乔治·马蒂厄所言：“……如果我们减少意识控制的作用而突出自发性，我们便会发现自己处于这样一种境地，即关于错误的观念……消失了。”③

否认因果论的存在就是否认形式的可能性。因为在诸如开端、中间、结尾、前导—后续事件或周期性等表示关系的概念中，暗含着所论事件之间存在因果联系的信念。结尾或收束是先前事件的原因。但阿伦·卡普罗写道，要追寻杰克逊·波洛克画作中的形式，“则有必要摆脱通常对于‘形式’的观念，即开端、中间、结尾，或这一原则的任何变体，例如所谓‘片段’[fragmentation]。”④或者如罗伯特·戈德沃特所言：“在马克·罗斯科的画作中，表面上的结束接近表面上的开端——实际上（或者显得）极其接近，以致于两者几乎无法区分。”⑤同样，作曲家施托克豪森曾说道：“在每部作品中创造一个单独、自足的世界，就像一只水晶球，当人们转动它时，它总是不同的，又总是相同的。音乐是从开头、中间还是结尾开始演奏都无关紧要，只要它完全循环运行。”⑥文学中的句法形式也消失了。因为人类的心智——以及通过心智所看到的世界——被看作一个无组织的混合体，由感觉、思想、记忆和情感组成，其相互关系（如果存在的话）我们永远无法真正获知，所以描述心

---

① Miller，《十五个美国人》，前揭，第22页。

② John Cage，《无声》，前揭，第59页。

③ Clyfford Still, *From the Abstract to the Possible*，第21页。

④ Allan Kaprow，“杰克逊·波洛克的遗赠”（The Legacy of Jackson Pollock），第26页。

⑤ Robert Goldwater，“罗思科画展上的反思”（Reflections on the Rothko Exhibition），第43页。

⑥ 引自 Francis Burt，“反题”（An Antithesis），第69页。

智活动的词句便被剥除了句法意义。词性之间的功能关系消失。同样,句子和段落也不再彼此引导。在最高等级层次上——即所描述事件的接续——所表现的动机和所有修辞式的心理分析都遭到拒斥。“人物和情节从小说中消失,”让·布洛赫—米歇尔写道,“剩下什么?客体,罗伯—格里耶回答道,而且是毫无意义的客体。”①

由于此类艺术所呈现的是事件的接续而非事件的进展,因而在实质上是静态的。不存在任何高潮点或焦点。所有事件都同等重要,我们通常理解的时间也消失不见。有的只是持续的过程。因为有序的时间依赖于存在并认出独立事件或模式的开始和结束。施托克豪森将音乐比作旋转一只水晶球,总是相同又总是不同,这让我们想到阿方索·奥萨里奥[Alfonso Ossario]对杰克逊·波洛克一幅画作的描述:“画面中没有任何可以辨认的空间纵深,也没有可以获知的时间顺序,给予我们的是永无止境的现在。呈现于眼前的是对一种残酷无情的慰藉的具象化——结尾即是开端。”②写到萨缪尔·贝克特的小说《马隆之死》[*Malone*]时,罗伯特·哈奇说道,我们“无法说出我们与他(马隆)在一起有二十分钟、两个月还是十年。”③

这些言论暗示了为何极端经验主义可能在造型艺术中找到其最具个性和说服力的表现。因为有意义的视觉经验可以说是直接而自然地有所呈现,客观存在,所以绘画和雕塑能够在没有明确的再现和已经确立的词汇、语法和句法的情况下,激发我们的兴趣和遐思。即,我们能够对线条、色彩、空间和结构毫无根据的巧合做出敏感的反应,愉悦于我们所发现的图形和关系之中,甚至就像我们在观察自然时那样。

更重要的是,造型艺术实际上恰恰是静态的,不受时间的影响。运动、目标、时间和句法均未得到明确的表述,而必须由观者进行推测。因此在绘画和雕塑中,感知事件的顺序绝不是完全确定的。即便在目的论作品中,我们的注意力被导向确定的焦点,也仍可以不同的顺序来

82

---

① Jean Bloch-Michel, “The Avant-Guard in French Fiction”,第469页。

② Miller,《十五个美国人》,前揭,第15页。

③ Robert Hatch,《嘲笑你自己的风险》(Laughter at Your Own Risk),第113页。

看待这些作品。同样也可能对该视觉世界的结构（无论是有序的还是无序的）有所经验，而无需假设它有所交流、具有目的、甚或包含着因果。

而在文学和音乐中，必然要建立某种实际上的时间顺序——甚至由纯粹偶然手法产生顺序的作品也是如此。而且我们无论是本性使然，还是通过学习，都倾向于从这样一种事件次序中推测因果关系。也就是说，我们试图将早先的事件与后来的事件相联系，发现其中的暗示和牵连，将某种因果秩序赋予这一刺激系列。而我们关注得最为细致的声音是人为的、因袭传统的事件，其中对目的论和交流的假设几乎是必然的，这一事实更增强了上述倾向。

倘若上述分析是正确的，那么是否可能在未来数年中，艺术的走向将不是一种共有的、完全统一的美学（如其现在所是），而是美学观念的多元化，诸多观念各行其是，适用于其特定的艺术门类？例如，视觉艺术的美学可能继续发展极端经验主义所体现的倾向，反映其所属文化对于物质世界自然秩序的概念化。而既然语言是人类联系外界和他人的手段，那么文学可能会继续主要关注人与人之间、人与自然之间的关系——具有社会—道德方面的秩序或无序。而音乐，在纯粹的句法领域中运行而不指涉外界事物或事件，将会发展出一种秩序，反映和比拟人类心智过程的结构和模式。

无论人们对于极端经验主义艺术有何看法，其所表达的哲学立场（正如我力图说明的）是始终如一、站得住脚的。阿尔弗雷德·诺思·怀特海指出了这一事实：

> 假设两个事件实际上相互独立，因而对其中一个事件的理解无需指涉另一事件。那么两者之间所有关于因果论或条件作用的观念都变得难于理解。在这种情况下，没有任何理由说明，如果其中一个事件具有某种性质，就应当影响到另一事件具有该种性质或任何其他性质。在此原则下，世界上性

> 质接续演替的作用和相互作用便成为一个空洞的事实，除直接的观察之外，从中得不出任何关涉过去、现在或未来的结论。这样一种实证主义信念是较为自相一致的，其前提是我们不将对未来的希望或对过去的遗憾包含其中。那么科学便无关紧要。努力也是愚蠢的，因为做出努力并不能决定任何事情。①

83

新艺术总是难以理解，因其总是寻求用新的世界观和惊人的洞见取代旧有的思维习惯和感知习惯，以及旧的成见和偏见。但无论这些新观念如何剧烈地改变了艺术的表现手段、内容或形式，西方的作曲家、美术家和作家直到此前还拥有与其前辈相同的本质目的——相同的基本哲学指向。从埃斯库罗斯到莎士比亚到乔伊斯，从菲迪亚斯[Phidias]到米开朗基罗到毕加索，从蒙特威尔第到贝多芬到斯特拉文斯基，都有一条清晰的发展脉络。

然而，极端经验主义并不试图重新界定西方艺术和思想悠久传统中的目标和价值。而是寻求与该传统最基本的宗旨彻底决裂。"这种新的文学，"罗伯—格里耶写道，"……（在其实现成果中）将代表一种更为彻底的革命，其彻底性要甚于催生浪漫主义和自然主义等思潮的思想变革。"②凯奇批评埃德加·瓦雷兹这位实验音乐的守护圣人，说他在所写的音乐中灌输了自己的个性——即其目的论，认为瓦雷兹"是一个属于过去的艺术家。他对声音的处理不是将之作为声音本身，而是将之作为瓦雷兹本人。"③

人类不再是衡量万物的标准，不再是宇宙的中心。人类自身受到度量，并被发现只是物质世界平凡的一小部分，与细菌、石头和树木绝无本质差别。人类的目标和意图，对于过去、现在和未来的自我中心式的观念，对其有能力做出预期并由此掌控命运的信念——所有这些都

① Alfred North Whitehead，《思维方式》(*Modes of Thought*)，第226页。

② 引自 Gilman，"小说中的彻底革命"(Total Revolution in the Novel)，第96页。

③ John Cage，《无声》，前揭，第84页。

遭到质疑，被认为毫不相关或者微不足道。对于这些美术家、作家和作曲家而言——无论他们有怎样的影响力，必须记住他们仅只代表当代艺术世界的一小部分——对于这些极端经验主义者而言，文艺复兴已经终结。

以下是乔治·马蒂厄对于现状的描述：

> 自中世纪以降，我们的整个文化已允许其自身被希腊化时期的思想模式所渗透，这种思想旨在将宇宙降至与人类相符的比例，将理解万象的手段限制在具有理性意识的人的手中。……过去十年中，绘画……从这种沉重的遗产束缚中解放出来。在我们自己的文化历经两千五百年之后，于某些抒情性的非具象构形方面，我们在绘画中——也可以说在整个艺术领域——见证着一种新的现象，它质疑着四万年来审美活动的根基。①

84

对于我们其他人——对于我们的总体文化——而言，文艺复兴是否终结，只有未来才能证明。但无论文艺复兴终结与否，认真思考极端经验主义艺术与美学的裨益在于，它向我们发出挑战，促使我们发现并明确我们潜意识中视为当然的信念和价值观的根据。倘若我们要维护自己的信念——相信这个世界具有目的和因果、时间和预测、选择和掌控、交流和道德，那么必须追问那些最为根本的问题：关乎人类的本质、与他人的关系及其在宇宙中的位置。除了仅只坚决主张这些信念，我们能否进一步有所作为？能否为此信念给出得到经验证实的理由？②

---

① George Mathieu，《从抽象到可能》(*From the Abstract to the Possible*)，第9页。

② 极端经验主义"哲学"的一些难题在下文第九章有所探讨。

第二部分

现时境况，及将来或然境况

引　言

我们这个时代的艺术史以变化为特征。新的风格和技术、流派和运动、策划方案和哲学思想接踵而至，令人应接不暇。旧事物通常并未被新事物所取代。早先的潮流继续存在，与后起的潮流并驾齐驱，由此产生了多种风格流派丰富充溢的局面——各有各的美学观点和美学理论。 87

例如，在过去的 20 年中，抽象表现主义[abstract expressionism]和行动绘画[action panting]之后是波普艺术[Pop art]、硬边抽象画以及对具象艺术的回归。而跟随其后的是奥普艺术[Op art]。如今所有这些绘画方式共存于世，成为彼此竞争、(在有些情况下)相互矛盾的美术风格。在音乐中，调性音乐的句法结构继续为某些作曲家所运用，而另一些作曲家则扩展了勋伯格及其追随者所发展的序列技术。还有一些作曲家将机遇手段系统地运用于创作或表演，或同时运用于这两方面。如今所有这些流派作为作曲方式，与爵士乐、民间音乐和流行音乐共存。类似的趋势也出现在文学领域，尽管并非如此明确。

丰富多样的风格技法中所产生的持续不断的变化给公众带来了真正的问题，因为每种风格所要求的感知方式、理解方式以及随之而来的评判标准不尽相同。例如，对埃利奥特·卡特[Elliot Carter]作品的聆听方式与适合于约翰·凯奇作品的聆听方式迥然相异。同样，对于贝克特和贝娄[Bellow]的小说，其阅读方式也有巨大差异。威廉·德· 88

库宁[Willem de Kooning]与安迪・沃霍尔[Andy Warhol]的绘画作品则要求不同的感知—认知态度。而尽管这些差异显著而重大，但若比之于这类“精英”艺术[elite art]与日常商业化的流行艺术之间的差异，则微不足道。一种同时囊括了詹姆斯・邦德与罗伯—格里耶、甲壳虫乐队与米尔顿・巴比特、可口可乐广告与行动绘画的文化，的确是多元而令人困惑的。

公众的困惑迷失确乎并非由于对此多元现象缺乏探讨和争论。批评家、史学家和艺术家描述风格，发展理论，解释思潮，提出哲学主张。支持者赞颂之，怀疑者嘲弄之，疑惧者谴责之。所有这一切都产生了一定的热度，造成大量烟雾，却极少带来光亮。多样性所导致的困惑仍在继续。

人们欲知，能否在这个多种趋势的错综纠结中分辨出某种秩序；在这疯狂的多元状态中发现统一性。或许存在某种共同的性质？某种共同的变化方向？还是我们面临一个分裂的世界，其中各种风格、潮流、哲学思想各自独立、相互分离？

对此问题，一个简单、老套、不是答案的答案就是“只有未来能够证明”。而这一答案又会带来我们理解艺术现状的又一难题。即，很难想像在当下的多元化之后会发生什么。多种风格技法急速发展的状况会继续下去吗？或是绘画、音乐或文学领域的诸多流派或潮流之一，会在未来数年占据主导地位？还是有一组不同的风格会像如今一般共存？

第六章　历史、静态与变化

思索未来总是危险的。而且，考虑到现今艺术领域令人困惑的状况，思索未来可能也是鲁莽的。然而，这样做仍旧意义重大，原因不在于人们希图控制未来或决定未来，而在于我们对当下意义和内涵的理解部分地有赖于当下对未来的影响。这一点确实非常易于理解。一个事件（在此为一种文化情境）是什么，对我们意味着什么，并不仅仅决定于其现存状态。其意义实际上也依赖于之前对其有所影响的事件，以及它被认为（无论正确与否）施加了影响的事件。[①]

政治事件如此，我们对于艺术现状的理解亦如此。若要形成对于现状的任何条理清晰的认识，就必须思索未来（既在哲学意义上，也在物质生活层面上）。正如怀特海所言："我们所感知到的现在，是浸染着期待的记忆的生动鲜活的边缘。"[②]我们对现今的理解总是包含着关于未来将会怎样的观念（无论是隐含的还是明确的）——即便我们仅将这一未来想象为现状的延续。[③]

---

① 我所遇到的对此观点的唯一探讨是在 William Dray，"历史中'解释什么'"（'Explaining What' in History）中："我们对历史事件内涵的理解，不仅要通过注意这些事件缘出何因，而且要关注其导致何果"（第 406 页）。

② 自 A. N. Whitehead，*The Concept of Nature*，引自 G. J. Whitrow，《时间的自然哲学》（*The Natural Philosophy of Time*），第 83 页。

③ 既然本书所呈现的思考，其目的不在于影响或控制未来，而是理解现在，那么下文内容的价值便更多地依赖于现今所提供的洞见，而非未来所证实的预测。如果人们 （转下页）

应当顺请注意的是，我们对于未来的揣测具有危险性，不仅因为未90来的艺术家、作家和作曲家的行为无法预测，而且因为我们的猜测包含着一种方法论上的不确定性因素，类似量子力学中的不确定性因素。这是因为，我们的预期——即对于现今的分析和由此对于未来的猜测——必然更改并影响着所设想的未来，正如物理学中对过程的测量必然影响到该系统未来的行为。因此，例如，马克思预期在未来资产阶级会被推翻，这一预期对所预测事件的未来起着非常重要的作用。尽管这是个尤其引人注目的例子，但在较为缓和平常的事例中，例如对未来绘画的猜测也可能影响并改变着随后而来的事件。赫伯特·穆勒写道："我们无法确切地预测未来：预测本身——即对于可能出现之未来的信念——就可能具有无法预知的影响。"①

由此看来，现在与过去的区别并不主要在于了解、理解、清晰性、生动性等方面。比之于现在的事件（如印巴冲突或布列兹的音乐），我们对于过去的事件（如美国内战或贝多芬的交响曲）了解得更多、理解得更深，也感到它们更为生动。而有时，情况恰恰相反。在我看来，现在与过去的区别也并非如苏珊·斯泰宾所言，在于我们的这样一种活动，此种活动"与现在的联系不同于它与过去和未来的联系"。②因为在许多现今的事件中，我们对未来的影响实际为零；而且，事实上，我们能够而且确实改变着过去的内涵和意义，即便不是改变事件本身。因此，安德烈·马尔罗写道："致使人们理解埃尔·格列柯[El Greco]的不是研究工作；而是现代艺术。"③

过去与现在的区别应在于：在某特定的事件等级层次上，当一个

（接上页注③）要在当下有所领悟、有所行动，就必须设想到某种未来。然而，由于未来的可能性多种多样，所以人们可能在其设想中出现错误。但这并不意味着人们对于当下的判断是错误的。因为，由于所设想的未来总是有限制有条件的——即，如果某一套条件占据主导，则某事将发生——所以设想中的未来本可能会发生。实际上，它甚至本可能具有最高的概率。

① Herbert J. Muller，"过去的误用"（Misuses of the Past），第12页。

② L. Susan Stebbing，"关于时间的探讨中的一些含糊问题"（Some Ambiguities in Discussion Concerning Time），第118—119页。

③ André Malraux，《艺术之于历史的胜利》（*The Triumph of Art over History*），第516页。

事件的暗示看上去已经实现，其在该层次上的后果为人所知时，该事件被认为是过去的。正是通过影响的实现、过程的完结，事件模式看上去才收束，事件才被认为是清晰确定的。正是因为过去的新闻或艺术作品的后果仍未实现——即它们仍在进行过程中——所以人们感到它们仍旧存于现在，具有当代性，即便就年代顺序而言它们属于过去。

91

作为等级构建的历史

历史具有等级性。一个事件在某一历史当下持续的时长取决于最高层级（该事件为其组成部分）的持续时间——或许可以称之为"回响时间"[reverberation time]。因此，两个事件可能同时发生，并且持续时间大致相当——例如，一场桥牌游戏和一部新交响曲的首演。但桥牌游戏（不作为联赛或系列赛的一部分）的后果是短时间的；该事件几小时之后便完全结束，没有任何进一步的影响。而交响曲则不同，如果事实证明它是一项意义重大的成就，从而成为风格史上宏观事件模式的组成部分，它所具有的影响便会延伸相当长的一段时间。由此，这部交响曲在"当下"的持续时间要长于桥牌游戏。

倘若有人辩解说，交响曲之所以在当下持续时间更长，是因为它非常重要，而桥牌游戏则微不足道，对此言论的回答是，"重要性"实际上是由人们认为某事件所存在的最高层次确定的。假如这部交响曲极其平庸，那么其持续时间将很难在其上演之后有所延长。再举一例，萨拉热窝刺杀事件之所以意义重大，并非因为受害者身份显赫或者其生命尤其尊贵，而是因为该事件成为一个更高等级事件（即第一次世界大战）的组成部分。倘若事实并非如此，这一刺杀事件将早早被人遗忘。

因此，每一代人都会在某种程度上改写历史，其原因不仅在于（甚或不主要在于）新的事实得到揭示。而且在于，晚近的事件被理解为早先事件的影响或后果，就此而言，那些早先事件的意义有所变化，历史等级的构架也有所调整。我认为，T. S. 艾略特写出如下文字时，一定

想到了这一点：

> 当一部新的艺术作品诞生时，对此前所有的作品都同时产生影响。此前既有的不朽杰作之间已形成一种理想的秩序，而（真正）新作品的引入会修改这一秩序。新作品到来之前，既存秩序是完整的；而该秩序若要在新奇性加入之后继续存在，其整体就要发生改变，即使变化非常轻微。……凡是对于秩序、对于欧洲文学和英国文学的形式持此观点的人，都不会认为如下说法是荒谬的，即过去应当被现在所改变，正如现在被过去所引导。①

92

例如，艾略特本人关于玄学派诗歌的著述，与此类诗歌对他诗作的影响一样，多少改变了我们对玄学诗歌历史地位的评价。由此可以得出一个较为重要的论断：如果一种持续时间相当长的静止状态成为事实，那么过去的流动性和可变性程度亦将降低。

要使一种等级结构存在，必须将某些事件或过程看作在某一等级上已经“完结”，由此这些事件得以相互结合，形成更高等级上的复合结构。而此类复合结构又以同样的方式紧密结合形成更为宏观的等级，以此类推。因此，一个事件可能非常短暂——几分钟、一小时或一天。也可能更长一些——人的一生、一个世代、一个时期（如启蒙时期），或是一种文明。这样的事件的构成依赖于某特定等级上被人们所理解的结构模式。

这样的结构方式表明历史是一种构建[construct]。但正如苏珊·斯泰宾所指出的，尽管“过去和未来是构建……但我们必须注意，是构建未必不真实”。②同时也并不意味着专断。与科学构建一样，历史构建也导源于史实的真实世界中存在的某种秩序；但在此世界中所发现

---

① T. S. Eliot，《文选》，前揭，第 15 页。

② L. Susan Stebbing，“关于时间的探讨中的一些含糊问题”，第 119 页。

的结构方式部分地依赖于研究者的兴趣和目标。因此，具有不同兴趣的史学家研究不同的事件，也会以不同的方式来建构历史。例如，对于研究欧洲政治历史的学者而言，法国大革命是一个意义重大的事件，是历史等级结构的关节点；而对于研究欧洲音乐的史学家而言，该事件只是一个风格时期（大约从 1750 年至 1827 年，甚或至 1914 年）中非常次要的小波动。人们不能假设历史以完全统一的方式前进。因此，坚持在诸种艺术门类之间对风格时期进行协调，或坚持将风格时期与政治、社会历史相关联，都是错误的。不同事件可能碰巧同时发生，也可能无此巧合。而巧合是否发生需要加以证明，而非预先假设。 93

那么，断代就不仅是分割过去的一种简便的方法。它得自历史的等级性特征。若要对过去的特定事件的接续进行深入理解，而不仅限于按时间顺序排列——即不仅仅是由时间次序的细线像穿珠子一样串连起来的一系列事件，[①]那么断代就是必要的。若不将过去进行有等级的分段和连接，使之呈现为各个王朝、时代、风格时期、潮流运动等等，过去将丧失其可理解性和丰富性，丧失程度之大不可估量。正如赫伯特·西蒙所指出的："许多复杂的体系具有一种……等级结构，这一事实是一个主要的便利因素，使我们得以理解、描述、甚至'看到'这些体系及其组成部分。"[②]断代之所以重要的另一个原因在于，它使历史潮流的识别成为可能。根据威廉姆·德雷的观点，这种识别是历史解读的一个非常重要却常被忽视的方面："……解释一件事情是什么，即应当如何看待它，完全不同于解释它为什么……发生。"[③]我们对某一事件的概念性分类影响着我们感知和理解这件事的方式。对于一段骚

① 换言之，历史与编年的区别在于各自所创造的结构关系类型，而不在于后者未能探究因果。编年的确也考虑原因，尽管这些原因——例如人类个体动机的心理——解释的是特定的行为和事件，而非大规模的运动和过程。由于编年者的视野仅限于他所见证或从其他见证者处听说的事件，所以他们无法关注长时段的影响。因此，他们难以构建那些我们称为历史的复杂的"拱形"[arched]等级结构。他们也无法探究那些常被称为"历史的动力"的宏观原因。由此看来，编年是一种"扁平的"等级结构。至于等级结构的不同种类，请见本书第十二章。

② Herbert A. Simon，"复杂性的建构"（The Architecture of Complexity），第 477 页。

③ William Dray，"历史中'解释什么'"，前揭，第 477 页。

动混乱、一切都仿佛混沌迷困的时期，当我们将之归于“革命”范畴之下时，便非常容易理解，正如倘若一个乐段没有任何明确的旋律结构，以显著且快速转换的和声运动为特点，那么当我们将之看作“展开部”时便更容易理解。我们对在这样一种“是什么”的范围内所发生的互动加以理解的能力，有赖于我们对所研究事件的类型进行概念化的结果。这一观点类似迈克尔·波兰尼的如下观点，即“研究一个器官，首先必须试图猜测它做什么用以及如何起作用”。①因此，对德雷那个有趣的观点进行引申，或许真实的情况在于，这些分类是对大规模、高层次历史事件的“功能”进行描述的一种方式。在某种意义上，这些分类既是大规模历史进程的形式实体（只有在先前和随后事件的语境下，革命才成其为革命，正如只有在前面的呈示部与随后的再现部的语境中，展开部才成其为展开部），也吸引我们注意其自身结构（处于较低等级）中的特征，并促使我们将之与统一分类体系中其他事件的整体和部分进行比较。②最后，我要提出的是，我们处于或即将进入一个长期的静态阶段，由此，我通过将各种看似互不相同的事件归于一个普遍的概念，部分地解释了一件事情（即现在）是什么。

在具有接续性的等级体系建构中，存在一种强大的诱惑，促使人们发现周而复始的循环和重复模式。其部分原因在于，当存在这种周期性反复时，事件显得更加清晰明确、相互独立。某一模式（无论是听觉、视觉还是概念上）的重复越精确，我们对事件的限定范围就越肯定。（这一现象在音乐中非常清楚：清晰地呈现音乐动机、乐句或乐段最有效的方式之一就是将之进行重申。）那么，史学家若要尽可能明晰地界定事件，就会努力寻找重复模式，发现往往并不为事实所支撑的循环现象。

另一种界定事件、时期或潮流的方式是，发现某事件与之前和之后事件的重大差异。在此情况下，试图清晰界定时期可能会导致对于新

① Michael Polanyi，《个人知识》，前揭（*Personal Knowledge*），第360页。

② 关于这一问题，参见本书第十二章中音乐中形式、过程和等级结构的区别。

奇和变化的过分强调。

上述两种对历史的歪曲——即寻求周期性和夸大新奇性——之所以产生，是因为一种风格或潮流的范围，尤其是其肇始，难以准确限定。风格的出现并无清晰充分的表述，而是从起初鲜为人知而不断向前发展变化。此处与音乐句法结构过程的类比也许有助于解释我的观点。

与风格（或任何相对复杂的历史事件）一样，音乐的动机、主题、甚或乐段都是逐渐成形。起初乐音的暗示非常模糊。即便是在熟悉的风格语境下，一个或两个乐音的暗示仍数量繁多。而当更多的乐音和节奏关系被引入时，音乐可能的延续方式就变得较为有限，某种模式开始出现。随着乐句继续展开，其后续影响和等级组织变得清晰起来：整个事件（即主题层面上完结的模式）可能具有的结构变得非常显著，尽管结尾可能会出现意外。仅当该主题确实完整时——即新的事件开始时——我们才能对其等级结构进行充分而可靠的理解。此时，该主题已成为某乐段的组成部分，而后者的结构仍有待演化。 95

此外，音乐等级结构各个因素和部分之间的分野并不总是得到确切的表述。有时会出现某一层面上事件或过程的省略和重叠。在其他情况下，过程中显得较为模糊的事件在回顾时会变得清晰分明。几个事件可能同时存在，并且同时或不同时结束。同时发生的事件之间以及不同等级之间，总是存在相互作用、相互联系。但起始的模糊性和同时或重叠事件的复杂性并未否定等级组织的事实，尽管会使得分析成为一项微妙而富于挑战性的艺术。

我认为，历史亦如此。使历史事件更加难以描述、分析和解释的原因，不仅在于潜在的相关数据资料过于丰富庞杂，而且在于，虽然音乐作品的开始和结束有明确标示（通过无声），但历史事件是相互融汇、重叠和碰巧同时发生的，没有任何明确界定的表述。历史事件的流动中没有休止、没有无声。尽管历史在这方面比音乐更难于分析，但这并不意味着历史事件没有等级结构，也不表明对于时期划分的勾勒无关紧要。我们可以赞同詹姆斯·阿克曼的观点，接受“由一种关于多个相互

融合、重叠、互动的风格的理论取代一种循环—演进理论”，同时又并不得出如他一般的结论：“界定的问题变得不那么紧迫。”[①]这项任务并非变得不紧迫，而确乎变得更加困难，要求我们对于复杂性高度敏感，更加明察秋毫，并且最重要的是，能够容忍模糊性的存在。

96

对于渐进事件（无论是在历史、生物、物理还是音乐中）的等级性观点常常导致另一个更为严重的错误，即我称为“等级一律性谬误”[fallacy of hierarchic uniformity]的方法论错误。这一错误产生于如下默认的、通常是无意识的假设，即认为对某一等级层次起整合和表述作用的力量和过程，在所有等级结构的形成中都切实可行、同等有效，并以同样的方式发挥作用。例如，直到最近，仍有倾向认为，同样的力量——即供求规律、自由市场原则等等——在经济活动的所有层面都同等有效，且作用方式相同，无论对于家庭收支还是国际金融。这一观点为马克思主义者和保守经济学家共同持有，如今却正在变得越来越值得怀疑。正如当我们从量子力学的微观世界转至行星运动的宏观世界时，支配物理过程行为的力量并不相同，或者作用方式不同，同样，在历史文化领域中，当我们从个体和族群的行为转至国家和文化的行为时，支配行为的力量和原则也会发生变化，或作用方式有所差异。赫伯特·西蒙指出了这种等级力量的分离现象，他说道：“在等级体系中，我们能够区分亚体系**之间**的互动关系与亚体系**内部**的互动关系（即亚体系组成部分之间的互动关系）。不同等级层次上的互动可能并常常具有迥异的重要性。”[②]

在文化演进领域，罗伯特·亚当斯[Robert Adams]显然持有类似的思维过程，据朱利安·斯图尔特所言，亚当斯坚持“拒斥一种文化以某些方式演进的任何矫正性的、目的论的或其他假说性的内在趋向，也拒绝任何一种原则能够解释所有演进阶段的可能性。亚当斯假设每一阶段都由新的原则——即实质上新的因果要素和因果过程——所解

---

① James Ackerman，“风格理论”，前揭，第 236 页。

② Herbert A. Simon，“复杂性的建构”，前揭，第 437 页。这些问题在本书第十章和第十二章中得到进一步探讨。

释，这一假设极具根本性”。①

从正面来说：等级结构必然是非连续性、非一律性的。恰恰是因为对过程和组织进行建构的力量、规律或原则（无论是物理、生物还是社会事件中）具有非一律性[non-uniform]，等级结构才能得到发展。倘若这些力量是一律的、同质的，那么世界亦将如此。等级结构的这种非连续性已在生物学中得到明确承认。因此，欧内斯特·内格尔说道：

97

> 针对如下论点，生物学家之间不存在严重争论：将生物有机分解为可供分析的部分和过程，对这些部分和过程可依据其各自的基因座划分为不同类型的等级。……而对于如下论点，亦无分歧，即有机体中隶属某一层次的组成部分频繁显现出来的某些形式的关联和活动，并不表现在隶属其他层次的部分。②

（等级非连续性的观念或许会提供一个新的视角，来看待决定论与自由意志相对立的问题。在不冒昧解决此问题的情况下，该问题的产生是否可能是由于人们未能区分如下两者，即相对非确定的、非统计性的过程与较为确定的、半统计性的力量，前者为个体选择层面所特有，后者则作用于社会文化历史的较高层面。如果可以表明这些作用于不同层次的力量具有根本差别及其差异方式，那么比如说导致微积分的同时发现的较高层次过程，在原则上与我们对牛顿和莱布尼茨选择自由的信念并不抵触。换言之，出现决定论与自由意志对立的问题可能是因为混淆了分析的不同等级。）

如果正如我所努力表明的，历史具有等级性，那么现在的构成将部分地有赖于史学家为自己设定的问题。正如威廉姆·詹姆斯所

---

① Julian H. Stewart，“理解文化演进”（Toward Understanding Cultural Evolution），第729页；也请参见 Maurice Mandelbaum，“社会事实”（Societal Facts）。

② Ernest Nagel，《概率论原理》，前揭，第435页。

写："实际认知到的现在不是刀刃，而是鞍背，其自身具有一定的宽度，我们坐于其上，看到了时间的两个方向。"[①]这个鞍背的宽度取决于我们所关注的等级层级。对于地质学家而言，现在可能向两方向的任何一个延展数千年，而对于八卦新闻的专栏作家而言，或许只有几个小时。

98

静态与变化

出于理解的要求和好奇心的诱惑，让我们直击问题：我们期待在未来数年艺术将如何变化？我提出——考虑到近年来各种风格接踵而至的速度和频率，这一提议或许显得轻率——即将到来的时代（若非我们已经处于该时代）是一个风格静态时期，其特点不是一种根本性的线性、累积性的风格发展，而是多种不同风格共存于一个波动起伏的动力性稳定状态[a fluctuating and dynamic steady-state]。

如果这一提议显得奇怪，很大程度上是因为过去五百多年以来，西方文明的历史都以几乎持续不断的、累积性的变化为特点。在18、19世纪，对这一事实的认识导致了如下默认的假设，即变化——常被系统地表述为一种文化达尔文主义（斯宾塞）、进步理论（黑格尔）、或是循环运动模式（维科和斯宾格勒）——是生命的一个不可或缺的条件，对于普遍的历史和特殊的风格史而言，变化亦是如此。

我们稍后即将论述到，这类范畴性的、往往近于目的论的公式化陈述，似乎不再很有说服力。这一态度的转变，部分是历史学家自身研究的结果。因为他们对古代文化和非西方文明的研究表明，累积性、长时段的变化绝非大多数文化的常规。因此，罗伯特·海尔布罗纳指出：

> 世界上大多数民族懂得历史的不变性，对于他们而言，强调变化的困难没有必要。但我们独特历史经历的非凡动力影

---

① William James，《心理学原理》，前揭（*Principle of Psychology*），第609页。

> 响着我们的观念，因此强调变化的困难对于我们而言是必要的告诫。与公认的信念相反，变化不是生命中的常规而是例外。①

在许多文化的艺术史中，情况皆如此。例如，埃里克·施罗德论述道："总体上，自 11 世纪以来，波斯艺术在文学和视觉艺术上的特点就是传统常规的异常复杂性和充分性。题材和布局不断重复使用。"②在中国，据克雷·兰卡斯特所言："谢赫在五世纪晚期写下的'六法'，一直是此后大部分中国绘画批评和实践的基础。"③类似的稳定状态也在印度艺术中盛行："公元 3 至 7 世纪，尤其是笈多王朝[Gupta]统治期间(320 年至 570 年)，印度文化实现了一种优雅而完整的表现形态，此后世代都将之作为理想的常规。"④同样，威廉姆·马尔姆说，平安时期[the Heian period]（公元 794 年至 1185 年）的日本（宫廷）雅乐[gagaku music]"成功延续至今，显然几乎毫无歪曲改动。这样一种连续的赞助制度脉络在西方的器乐音乐历史上绝无对等，尽管我们必须公平地补充说明，西方的侧重点更多在于演进而非保存。"⑤阿克曼告诉我们，"在古埃及，稳定性占绝对的支配地位，以致于一点点难以觉察的创新就足以将风格的生命力保持三千年"。⑥

诚然，变化是一种存在的事实。⑦我们出生、成熟、衰老、死亡。在此情况下，一套先决条件的内在潜能得以实现，成为一种本质上不可改变的模式，有限而连续，有如法则，相互连结。在此类**发展性变化**[developmental change]中，变化的速率和程度通常由过程本身的先决条

---

① Robert L. Heilbroner，《作为历史的未来》，前揭，第 195 页。

② Eric Schroeder，"野鹿马斯纳维"(The Wild Deer Mathnawi)，第 119 页。

③ Clay Lancaster，"理解印度与中国绘画的关键"(Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting)，第 99 页。

④ William H. McNeill，《西方的崛起》，前揭，第 363 页。

⑤ William P. Malm，《日本音乐与乐器》，前揭，第 30 页。

⑥ James Ackerman，"风格理论"，前揭，第 228 页；也请参见 A. L. Kroeber，《风格与文明》，前揭，第 37—39 页。

⑦ 永恒亦如此，因为对于变化与永恒，我们只有根据一方才能了解另一方。

件所指定。而在另一些情况下——例如某地质时期气候趋于变暖，或是各种文化在其各自的历史进程中变得越发互不相同——变化发生在一套先决条件之中，但既存关系的内在潜能可通过多种不同方式得以实现，实现的顺序也是可变的。变化接续渐进，但不一定连续发生；其速率和程度亦可变化，更多依赖于外部环境而非内部前提。此外，该过程可能达到一种稳定的持续状态，甚或自身发生逆转。此类变化有可能而非不可变，称为趋势[trends]或趋向性变化[trended changes]。①

然而，也有一些变化包含着永恒且根本性的改变，存在于自然界、100 人类文化或人类对世界(无论自然世界还是文化世界)的概念化之中。真正新颖的技术手段的出现(如新石器时代对农业的发现，或是无线电的发明)、科学观念或科学范式的根本转变(如哥白尼革命②，或是极端的生物进化重构)都是突变性变化[mutational change]的例证。此类变化相互分离，时而反复无常。在较高等级层次上，进化[evolution]或许可被定义为一系列成功且有结果的突变性变化。

在艺术领域，当某种风格在材料、形式、句法结构或其他先决条件的某一方面发生改变时，突变性变化发生。例如线性透视法的发现，序列技术的发明，或是一套新的基本审美目标的产生。一种风格的预设时常被称为该风格的“前提”[premises]。然而，这一术语不应被理解为暗示着一种风格在任何意义上都是一种逻辑推理的体系。

请注意突变性变化并不必然意味着后来者代替早先者。例如，基因突变可能导致新物种的发展，但原先的物种仍继续繁盛。同样，在数学领域，黎曼几何[Riemannian geometry]的发现并不会使欧几里德的学说失效。③而正如我们将要看到的，一种新的艺术风格的诞生并不必然导致先前存在的风格黯然衰退。

应当强调的是，一系列发展性变化或趋向性变化(无论多么广泛长

---

① 关于法则和趋向的区别，请见 Karl R. Popper，《历史主义贫困论》(*The Poverty of Historicism*)，第 115—116 页。

② 请见 Thomas S. Kuhn，《科学革命的结构》(*The Structure of Scientific Revolution*)。

③ 然而，通常科学范式显然确实会相互取代。参见上引书。

期）本身不会产生一次突变性变化。然而，这样一系列变化可能导致如下情形，即某有机体、科学理论或是一套风格规范不再适应其环境。例如，一系列科学发现可能产生的新信息，无论怎样努力进行调整，都无法与原先催生这些发现的范式和谐相容。或者，一种风格可能积累了大量丰富的偏离，并极其放纵地使用这些偏离，以致于该风格的规范变得模糊不清甚或受到威胁。在上述两种情况下，一套现存的前提或预设与大的文化状况之间产生了一种“文化不协和”[cultural dissonance]，其结果是某种突变可能发生并持续——作为结果，具有影响。或者，在相反的情况下，内部变化可能非常微弱，但外部环境发生重大改变——例如气候的明显变化，或是一国攻占另一国——使得突变性变化成为可能，而且如果该物种或该文化要继续生存，这种变化甚至很有必要。

101

有些变化——例如某一风景的季节性变化，政府机构中的人事变化，或是某一民歌不同版本中的变化——既非发展性也非突变性。这些变化也不必然表现出任何可辨别的趋势。而是包含对某一套本质上稳定的关系的*多种变形*[varied transformation]，或是对一种恒定、持久传统的*诠释性*实现[interpretive realization]。此类变形是许多不同文化的艺术特点。

还有一些变化，例如生态平衡的环境中物种之间进行有规律摆动的均衡状态，或是洋流的非关联性却持续不断的波动，对这些变化的最佳描述或许是*波动起伏*[fluctuating]。（波动起伏的变化将在后文得到更为详细的考察。）最后，还有一些变化——或许是每日的天气——不具任何明显的秩序或模式。

由此可见，变化并不是*一件*事情。有许多不同种类的变化——而且至少有与变化种类同样多的变化原因。尽管对变化及其原因进行充分的描述（遑论毫无遗漏的描述）既超出本书研究的范围，也非笔者能力所及，但变化的种类、速率和程度似乎显然有赖于三种主要变量的互动：(a)所考察的过程或关系的内在特征；(b)事件发生的物理环境、生物环境和文化环境；以及(c)所观察变化的等级层次。在这种情况下，

试图运用单一一种模型(无论是演进的、发展的、循环的还是诸如此类)来解释不同现象类型中的变化或"相同"现象的不同等级上的变化,至少是值得怀疑的。

这些看法关涉诸种艺术中的风格变化问题。当有任何作品产生时,某种变化便会出现。但变化的种类、速率和程度依赖于所考察的艺术和风格、社会文化环境以及事件发生的等级。在西方文化中,创新和新奇一般是积极的价值,因而变化既迅速又广泛,其形式为动态趋势或显著突变。而且,只要决定论和目的论未被认为得到暗示,那么此类变化系列在某种意义上便被视为演进。在其他文化(古埃及、印度、霍皮印第安人等等)中,稳定性得到高度重视,变化的形式为传统上确立的文化规范的多种变形。

102

不同种类的变化之间的差别之所以重要,是因为这些差别使我们注意到如下事实,即同一代或接连几代中,不同艺术家的作品可能存在重大差异——甚至同一艺术家的作品也会如此(或许毕加索即为一例)——而同时并不存在一种线性的趋势,发展或演进的可能性更微乎其微。这一事实不仅存在于以多种变形变化为常规的文化。几种较为独立的风格、潮流和实验之间相互竞争所导致的多样性,可能会产生大量活动,因为诸多风格接连成为艺术—文化焦点,但同时可能缺乏发展、趋势或突变性系列所必须的累积性和线性特征。

这意味着变化和多样性并非与静态互不相容。因为静态[stasis](正如我对该术语含义的理解)并非新奇和变化的缺失——完全静止不动——而是缺少有序且连续的变化。正如在布朗式运动[Brownian movement]中分子任意冲撞,充满活动和变化的文化仍可能是静态的。实际上,主动而有意地寻求新的技术、新的形式和材料以及新的感受方式(正如我们这个时代的特征)排除了能够产生某种趋势或一系列相联突变的变化的逐渐积累,就此而言,便会产生一种持续稳定状态,尽管它可能既充满活力又丰富多彩。简言之——笔者也希望表明——每种艺术门类中的多种风格,共存于一个平衡而具有竞争性的文化环境中,这在当代文化中产生一种波动起伏的静态。

如前文所注意到的，所观察的风格变化的种类不仅有赖于该风格本身的结构—句法前提及其文化环境，也有赖于所考察的等级层次。因此，在对静态可能性的思索中，所包含的时间跨度非常重要。某一代人显然不够。因为虽然某一艺术家的作品通常(但不是必然)体现出某种趋势(或许其发展法方向是增加对材料和控制和手段的完善)，但“风格发展”(相对于“静态”)一词通常所指的那种变化必然超越个人及其同代。 103

我们也并非在思考惯常所指称的“风格时期”，如文艺复兴或巴洛克。因为倘若存在这样一种静态，即众多相对分离独立的风格共存于世，而没有累积性的趋势或发展，便不存在具有确定阶段(如开始、中间、结束)的时期，而是各种变化的接续，其中某艺术门类中现存的风格接连成为审美兴趣和创作活动的焦点。

简言之，通过思索静态的可能性，我们思考着西方文化乃至世界文化中最包罗万象的等级层次。尽管在事件的进程中，如其他任何种类的活动一样，静态也会终结，让位于某种其他方式的变化，但无法准确猜测其持续的时间，因为波动起伏状态缺乏作为此种预测基础的模式限定。静态可能持续三到四代人(我认为已然持续了至少两代人)，也可能多达十代人或更长时间。

在第八章和第九章中，我希图表明何以可能将现今的艺术特点归结为波动持续状态。但在解释此举很有可能之前，我必须说明它至少有可能。因为常有如下观点得到明述或暗许，即“历史的力量”规定风格的发展或演进，若无此现象，风格将必然减退，衰落，消亡。要表明静态有可能，且不必然伴随衰退，就必须探究风格变化的一般本质。而且，在探究过程中，我们将找到例证，使静态的概率显得更具可能性。

第七章　风格变化的多样性

关于风格变化，已提出诸多理论。这些理论往往包含着发人深思、富于启示的观念。但几乎没有任何一种理论经得起细察深究。有些缺点可以归因于以种族和时间为中心的倾向，即从西方文明较为晚近的事件中得出的文化—风格变化的规律和原则。然而，风格变化的西方模式仅占研究中可得样品的一小部分；而且正如先前提及的，这些模式或许是例外而非常规。实际上，关于风格变化的本质和原因，任何可以成立的理论都必须考虑到来自其他文化的例证，在这些文化中，变化呈现出其他的形式和方向。

更为严重的问题在于有关风格变化的大多数理论和描述都未能理解和重视各种风格、文化及其相互作用的复杂本质。在这样的复杂性面前，即便是概略性地做出某种近似理论的描述都是轻率冒昧的。我仅希望表明，那些被认为排除了静态之可能性的潜意识的假设和明确表述的公理都站不住脚，而事实上，我们当下文化姿态的特点使得静态很可能存在。

变化与风格生命力

尽管，用阿克曼的话说，“所有主要的风格理论都具有决定论性质，因为这些理论限定了某种预先注定的‘演进’模式”，[1] 但我们和其他文

---

① James Ackerman“风格理论”，前揭，第230页。

化的历史都有证据表明，存在风格变化绝对不变之规律的观点值得怀疑。持同样观点的言论，即风格“起初发展、进步，之后衰落消亡。一门艺术或一种哲学向前推进；而无法持续在一个枢轴上旋转”，[①]这种言论值得怀疑，不仅因为“进步”这样的词语包含着对目的论的潜在而没有根据的暗示（即暗示风格都有其向之迈进的命运），而且因为这些言论未能具体说明所考虑的时间长度（等级层次）。克罗伯本人在其他地方[②]指出，埃及艺术并不演进，而是在两千年中一直保持“实质上的完全相同”。如果这还不算“在一个枢轴上旋转”，那么什么才算？多久才叫“持续”？ 105

一种风格若没有发展变化，则必将衰落消亡——这一论点也同样值得关注，因为它要求我们审视——常常进行传播，却极少加以充分的解释——风格“生命力”[stylistic vitality]这一概念。令人惊讶的是，阿克曼本人写道：“艺术从不是静态的；当它不再充满生命力时，便会堕落衰退。”[③]这种绝对言论的问题在于，其中的关键术语——如“静态的[static]”、“充满活力[vital]”、“衰退[degeneration]”——并未有所限定。

“静态的”一词为何意？如果该词意为真的不存在任何变化，那么静态将不仅意味着衰退，而且意味着所有艺术活动的中止。只要不断地产生任何艺术作品，其中就一定存在差异。某种变化就必将出现。当任何艺术作品产生时，即便是最遵循传统的风格中也存在变化，无论这种变化何其微弱。甚至“衰退”也是一种变化。那么，“静态的”一词当指特定的某种变化——即不包含累积性革新的变化，此类革新为趋向性、发展性和演进性变化所特有。但有何证据表明累积性革新是风格生命力的前提条件？或者反言之，缺乏此类革新就必将导致衰退？[④]

---

① A. L. Kroeber，《人类学家看历史》(*An Anthropologist Looks at History*)，第 41 页。

② Kroeber，《风格与文明》(*Style and Civilizations*)，第 38 页。

③ James Ackerman，“风格理论”，前揭，第 228 页。

④ 西方的史学家和人种学者，基于其自身的文化经验——即风格发展是规律——进行假设，因而他们很可能也在其他文化中搜寻并最终“发现”类似的发展，即便此类发展实际上并未发生，而是以多种变形甚或波动静态的形式出现。

的确,“生命力”和“衰退”有什么特点?这些词语是指可限定的客106观的风格特性,还是本质上承载着文化的价值性词汇?我猜想,情况往往是后者,而当现实的确如此时,该立场以种族为中心,其思路也是循环性的。论述总是假设其所证为事实。也就是说,这一立场基于较为晚近的西方意识形态——即贬抑重复①、珍视创新(以及可能促进新奇性的个人表现)②——将累积性线性发展等同于生命力,并不出意外地得出结论:凡不以此方式变化者必定或必将衰亡。③

如何客观地定义衰退和生命力?当然,对于一种风格来说,如果没有任何作曲家、美术家或作家使用它,或者听众无法理解它,或认为运用该风格的作品并不重要,也不令人满意,那么这种风格会被认为行将就木。然而,请思考这一定义的正面说法:如果艺术作品产生于某种风格,而有经验的听众又认为这些作品意义重大、令人满意,那么这种风格便具有生命力。④

但如果这一定义可行,那么非累积性变化(其形式或是多种变形,

---

① 请见本书第61页引自沃尔夫的内容。

② 请见本书第八章。

③ 这种对风格变化的描述很可能受到所选择的类比模型的影响。自19世纪以来,许多文化历史学家和人类学家便使用生物过程或单个有机体的行为模式作为文化研究的模型。该模型为文化的描述和特征赋予提供了术语和范畴,文化被相应地描述为“出生”、“成熟”或“死亡”,“健康的”或“有生命力的”,“雄性的”,“和谐而井然有序的”,等等。这一模型及其所建立的概念范畴一道,使学者倾向于以某些特定方式选择和组织数据资料,并由此影响着他们所寻找并最终发现的那些种类的变化。

当然,模型可能在启发探索和方法论方面非常有用。但在这一比喻被当作实情之时,便会引发危险——即完全从本义上理解这一比喻,以致于难以得出新的洞见和系统论述。因为人们显然密切地包卷于文化之中,所以此种危险尤其尖锐。不仅存在强烈的具体化倾向,而且存在一种相应的诱惑,即忽视单个有机体层面与文化活动各种层面之间的等级非连续性。

④ 由此观点可得出如下推论,即布里顿等作曲家的后浪漫主义调性风格——并未经历显著变化——在潜力上与凯奇、贝里奥和施托克豪森等人的实验风格同样具有生命力。分属两种风格的群体都创作了数量可观的作品,并拥有各自相当庞大的爱好者群体。如果有观点认为,比如说,贝里奥比布里顿更富“原创性”和“创造性”,那么(除了要求为原创性和创造性下定义之外)答案在于,这一问题不是风格生命力的问题,而是某作曲家个人能力和才华的问题。当然,人们可以辩驳说风格的生命力尤其吸引创新性作曲家的能力来说明。但由此而言,任何风格都不曾必然行将就木、堕落衰败。

或是波动静态)便未必与风格生命力互不相容。因为艺术活动和受众的欣赏并不要求(在逻辑上或心理上)①创新的出现,也不要求接续的变化具有累积性,遑论"进步性"。情况恰恰相反。我们已经看到,来自其他文化的证据表明在缺少累积性、长时期变化的情况下,艺术作品也能够迅速增多,受众也仍可进行欣赏。我想,几乎没有任何史学家或艺术鉴赏家会认为,中国山水画——历经数代而保持着风格上的相对稳定——不及西方人物画"有生命力",后者自中世纪以来便经历着几近连续不断的风格变化。 107

也可能有观点认为,风格的生命力在于不断发展新的技法、形式和材料。由此观点看来,人们可以声称,近来实验音乐的风格(如布列兹的风格)比"新调性"[neo-tonal]音乐的风格(如布里顿的风格)更具生命力。但同样的思路也会使我们得出如下结论,即 18 世纪的前古典风格(萨马尔蒂尼、蒙恩等)因其发展了新的句法关系和形式关系而富有生命力,而更为稳定的晚期巴洛克风格(如巴赫、亨德尔等)则并非如此。伯尼[Burney]的确从本质上持此观点。而从我们的有利视角看来,宣称《马太福音受难曲》[*Saint Matthew Passion*]和《弥赛亚》[*Messiah*]的风格行将衰亡是极其荒谬的——尽管这种风格的确没有经历句法、形式和审美观念上的实质性改变。②

最后,时有观点认为,风格的生命力在于艺术家仍能够在其中发现未经实现的概念—表现潜能。或者反言之,一种风格的潜能可以被极其彻底地开发利用,以致于该风格被完全耗尽。与此相关,有两点评述。其一,由此观点看来,持续的累积性变化很可能造成上述耗竭穷尽的状况。若多种变形或非累积性波动产生出一种动态持续状态,那么风格的生命力理应有所延长。其二,"穷尽"一种风格这一观念在很大 108

---

① 这一表述显然包含着对本书第三章所述观点的调整。我现在认为,尽管变化在心理上是必要的,但可以多种形式中的任何一种出现;确保风格"生命力"所需的变化程度和变化速率,有赖于文化的特征。心理上对于新奇性的需求很可能是根本性的,但可通过许多方式得到满足。

② 认为巴赫自身的风格有所"发展",因而具有生命力,这是另一个问题。就这一表述而言,任何研习技艺的艺术家皆如此;布列兹是如此,布里顿同样如此。

程度上受到文化的约束，它源自对原创性和个人表现之价值的信念，这些信念在西方意识形态中非常重要，但绝非在所有文化和所有时代中皆如此。

直接因果理论

艺术与文化之间是一种互应关系。艺术家影响文化，并同时为文化所塑造。与所有其他人类活动和人类产品一样，艺术既是文化的表现，也是勾勒文化的基础。因此，没有人会怀疑艺术风格与文化（风格为其组成部分）之间存在连续、亲密的互动。但连续未必简单；亲密也未必直接。

但最为盛行的风格变化理论或许就是，明确主张或含蓄地假设风格中的变化是其他文化领域和文化方面特定变化的直接必然结果（即后者导致前者）。社会、政治或经济变动，科学技术发现，物质环境中的变化，人口的流动，凡此种种——所有这些（或单独或相互结合）都被用来“解释”或阐明风格中的变化。

人们往往认为，某种上述因素是变化的主要原因。因此，据伯特兰·罗素所言，辩证唯物主义的理论原则“在人类事务中被转化为如下学说，即所有社会现象的主要原因在于盛行于特定时期的生产交换方式”。[①]而这些现象又导致思想观念和艺术风格上的变化。其他理论将风格变化直接归因于社会的变迁、文化思潮的转变等等。但无论选择何种原因或原因复合体，此类关于风格变化的“台球式”理论过于简单化，过于天真。正如库尔特·萨克斯所论：“音乐中几乎没有什么可以完全追溯到社会变革和技术变化。”[②]

史实并不支撑“直接”因果理论。风格之外的“力量”本身既非风格
109 变化的必要条件也非其充分条件。我稍后将试图说明，有大量证据表

---

① Bertrand Russell，“辩证唯物主义”（Dialectical Materialism），第 286 页。

② Curt Sachs，《音乐的泉源》（*The Wellsprings of Music*），第 133 页；也请参见阿尔弗雷德·爱因斯坦：“……（音乐风格的）这种波动起伏绝非总是对应于文化、政治和总体时代潮流的起伏。”（Alfred Einstein，《音乐文集》[*Essays on Music*]，第 7 页）

明，一旦一种风格的材料、句法结构和意识形态前提得以确立，该风格若要有所变化，则倾向于以其自身的方式进行，甚至在文化的其他方面较为稳定的情况下亦如此。就此观点而言，更为重要的是如下事实，即风格变化并非必然而直接地受到文化环境其他方面（即便是主要方面）变化的影响。仅举两例：维也纳古典音乐风格（约 1750 年至 1827 年）并未从本质上受到法国大革命和拿破仑战争的影响，而这两个事件必然被看作西欧历史上主要的社会、经济和政治事件。"从公元前 2600 年至公元前 600 年，生命和文化总体在很多地方发生变化，而埃及艺术却几乎静止不动。"①

或者，换种思路来看，如果艺术中的变化直接即刻地反映了文化的改变，那么我们如何解释"艺术语言"（音乐或文学中）的发展独立于非正式语言或方言中的变化？这些语言应当相互平行或共同发展。但事实似乎是，方言的变化的确密切追随文化上的改变——实际上，离开方言中的变化，我们很可能无法了解文化上的改变。但"艺术语言"却未必如此，它时常遵循其自身的发展进程，在日常表达方式的来源处周期性地进行自我更新。②这一现象发生于浪漫主义肇始时的诗歌中，以及更早时期的音乐中——古典主义时期的开端。我们这个时代的文学中也有此类情况发生。如果"高雅"文化直接反映了文化中的普遍变化，便不可能出现"高雅"文化与"流行"文化之间的持续互动。

直接因果理论的支持者时常主张，期待一个诱因产生直接的风格变化是不现实的；其结果可能过一段时间才会到来。但倘若这一论点说得通，便很难理解从风格和文化中持续发生的无数变化和更改中，我们何以将任何特定的特征（或特征集合）孤立出来，作为风格变化的一个充分条件——遑论仅此这个充分条件。表明一次巧合（将特点进行对应，或指出看似相关的变化）是一回事，而证明存在必然的联系是另一回事。因此，迈耶·夏皮罗说道，"一种文化或一个民族在艺术上的　110

---

① Kroeber，《风格与文明》，前揭，第 38 页。

② 请见 T. S. Eliot，《文选》，前揭，第 63 页。

共同特性可与社会生活、观念、习俗、普遍倾向的某些特征相匹配。但这种关联是某一风格的单一因素或单一方面,具有某一民族的单一特性;而基本不涉及整体的问题”。[①]通常,各种文化如此丰富多样、富于变化,以致于如果人们承认效果需经过时间距离而得以实现的可能性,那么几乎任何假说都可通过发现对应关系而显得合乎情理。

这些理论的支持者很可能掩盖或忽视上述反驳性证据,因为他们并不总是认真区分风格的变化与其研究主题的变化。显然,那些明确带有再现性和具象性的艺术——文学、绘画、雕塑——常常在他们所选择的研究主题中直接或间接地反映某一文化的突出事件。雅各·路易·大卫[Jacques Louis David]的画作显然受到法国大革命、共和理想、拿破仑崛起等方面的影响。同样,雪莱的诗歌也反映了 19 世纪初盛行的自由理想。但风格变化的问题并不主要在于被表现的事物,[②]而在于这种表现如何实现。德拉克洛瓦[Delacroix]也表现受法国大革命启发的事件,但他的风格与大卫迥然相异。拜伦同样反映盛行的自由理想,但其风格并不同于雪莱。同一主题可由差异极大的多种方式得到呈现:例如,比较弗拉·安吉利科[Fra Angelico]与提香的《圣母升天》[Assumption of the Virgin],或是莎士比亚与卡明斯[E. E. Cummings]以“及时行乐”[carpe diem]为主题的十四行诗。风格史所追询的问题关涉语言的运用——措辞、句法、形式;关涉颜料的使用——美术家所用的颜色及色彩关系,其描绘对象在画布上的布局方式,运用何种笔法,等等;也关涉乐音怎样组合,旋律如何构建,形式如何进行表述。

此外,大多数“直接因果”理论以及事实上大多数的风格发展理论所做出的许多重要假设(常常没有明确表述)至少是值得质疑的。 111

其中第一个假设认为,各种风格接续出现。这一假设的原因似乎是,经济、政治和社会事件在任何等级层次上都必然接续发生,那么如

① Meyer Schapiro,“风格”(Style),第 301 页。

② 当然,这对于其他目的而言也许是相关的——即,将艺术作品看作社会—历史文献。

果这些事件被认为是直接原因，则其（对风格的）影响必然也是接续性的。但我们已经注意到，事实并非如此。阿克曼将此状况做一明确总结："由于一种风格的消亡既非另一风格肇始的前提，也未必是其结果，所以新旧风格可以并肩共存，相互影响；多种新风格甚至可以共存一处，如在 20 世纪早期的巴黎，立体主义、野兽派、未来主义等多种流派并存。"①

各种文化，尤其是复杂的文化，并非单一而庞大的整体。它们由许多相互作用、彼此依赖的亚文化组成，每一种亚文化都可能拥有其自己的音乐、美术和文学风格。例如，我们的文化支持爵士乐、廷潘胡同音乐、古典交响乐以及电子音乐。而在文学中，则有贝克特、《冷暖人间》[*Peyton Place*]和连环画《波哥》[Pogo]。②通常文化也并非具有内部的一贯性。不仅不同的亚文化以多种各不相同的行为方式和相互抵触的信念主张为特点，而且非一贯性[inconsistencies]甚至存在于单独一种亚文化中。这一点在我所谓的文化意识形态（请见后文第 128—130 页）领域尤其显著。例如，我们的文化在过去一直同时信守如下成双的信念：存在必然的（决定性的）历史发展规律，同时人类拥有自由意志；③伟大的艺术作品是艺术家个人灵魂的独特表达，但这些作品又具有普遍性；还有，"任何事情只有在历史中才能得到解释……而任何事物的价值都独立于其历史"。④很难理解某一种或一组"原因"何以造成这种多样性。更为具体的是，直接因果理论未能解释如下事实，即在同一文化、同一时期内，不仅多种风格可能相互重叠并存，而且不同亚文 112

---

① James Ackerman，"风格理论"（A Theory of Style），第 236 页。

② 尽管每种亚文化及其受众可能在行为模式、信念、语言习惯、美学态度等方面互不相同，但大多数人都同时隶属于许多不同的亚文化，牢记这一点很重要。

③ "阿尔弗雷德·诺斯·怀特海曾强调这一两难困境，他说现代思想中的极端的非一贯性在于我们坚信人类是自主的有机体，也同样坚信决定论规律的有效性。"（Wylie Sypher，《现代文学艺术中自我的丧失》[*Loss of the Self in Modern Literature and Art*]，第 28 页）据塞弗所言，与这一点相似的是一种同等"不幸的冲突，存在于个人自由理想与社会福利之间"（上引书，第 17 页）。如前文所注意到的，其中一些冲突可能起因于独立等级层次之间的混淆。

④ Morris R. Cohen，《理性与自然》（*Reason and Nature*），第 269 页。

化的风格也可能表现出不同的变化模式。

其二，尽管很难怀疑艺术与文化其他方面之间存在密切互动，但并不能假设诸多变量（经济的、社会的、技术的、意识形态的等等）在所有文化或是同一文化的所有时期内具有同等的影响力，并以同样的方式进行互动。也不能认为风格变化中所包含的各种变量在不同文化层次上起着恒定的作用。何为此类变量、其相对有效性及其互动的方式和程度（无论产生的是累积性发展、多种变形、波动静态还是其他类型的变化）恰恰是对于每种文化、每种风格所必须研究和分析的。

但无论风格变化的进程和特点如何，在不同风格变化类型之间进行先验的价值判断都毫不相关、无所启发。一种稳定的风格历经多年，在持续的传统中产生大量丰富的作品——如爪哇或印度南部，这样一种风格的生命力和价值并不弱于具有累积性发展和极端性变化的风格。

最后，直接因果理论值得质疑，是因为各种艺术门类之间的根本差异可能造成其变化方式的重要区别。尽管这显然是重点强调的问题，但仍值得注意。

音乐从本质上——由于其材料——具有明确显著的句法性和形式性。除通过添加的文本或写好的标题以外，音乐并不进行指称。在音乐作品中所发现的对于音乐以外的事物、特质、行为世界的指涉，是听者进行推测的结果（这些推测可能是完全合法的）。[1]因此，交流——易理解性或情感经验——在很大程度上依赖于听者感知和理解句法和形式暗示的能力，这些暗示存在于旋律—节奏模式、和声进行等等相互之间，并且是在所有的等级层次上。这样一种能力的获得，是通过对某文化中某风格（或某些风格）音乐的演奏[2]和聆听的经验。事实如此，作曲家几乎必须在前人发展的音乐语汇、语法、句法结构的基础上进行音乐建构。应当注意的是，风格的句法结构过程更多地依赖于所养成的习惯性反应——即感知和认知方式——而非所运用的形式手段。因

113

① 请见 Donald N. Ferguson，《作为隐喻的音乐》（*Music as Metaphor*），第 55 页。

② 风格学习问题在本书第十一章中有更为详细的考察。

此，相比于陌生的句法关系，作曲家更容易受到陌生的形式模型的影响。换言之，三部性结构（即 A-B-A 形式）可能存在于大量不同风格中，而调性音乐的和声内涵并不易于引入例如无调性音乐或序列音乐中。

然而，视觉艺术（至少到最近）一直既具有形式性又具有再现性。由于造型艺术不具有时间性，因而确乎静止不动，[①]所以其句法结构过程或动态过程必须由观者来推测。因此，尽管有关视觉艺术中的节奏、运动方向和暗示等论述可能是富有启发的、有用的比喻，基于有效的推测，但它们并不指涉任何实际发生在艺术作品中的句法结构过程。因为不同于语法—句法过程，所要呈现的形式关系（例如对称性、放射性、树式状等）和主题对象既非必然也不必须是人造或人工修饰的，所以造型艺术所受到的传统的限制，在原则上要小于音乐和文学。[②]但是尽管造型艺术家能够在自然中有新的发现，或者比作曲家更容易从遥远文化或久远年代中有所借用，但需要意识到，造型艺术家对这些形式或主题的具体运用极大地依赖于其文化环境。

文学显然具有指涉性和句法结构性。如同音乐一样，文学也强调风格内部的句法结构上的连续性。因为指涉对句法结构的依赖性弱于形式组织（如音乐中的情况），所以文学又像造型艺术一样，可在广泛的文化时空中寻找其主题。尤其当文学是记叙性的，或是描绘连续的思维过程时，会缺少显著的形式结构：明显的重复、对称、周期性等等。当具有高度形式结构性的关系出现在文学中时，这种关系往往导源于或密切联系于音乐过程——例如，田园诗、叙事诗或十四行诗等诗歌形式。近来散文体文学作品中的重复性或周期性的结构，常常明确承认源自音乐。 114

这些差异表明，尽管"各种艺术门类"（如维特根斯坦的"游戏"）具有某种亲缘上的相似性，但其间存在的重要差别，不仅影响着我们对这

---

① 活动雕塑和活动艺术也不例外，因为其运动既非句法性也非暗示性。

② "原则上"如此，但实际上并非总是如此——正如符号学所表明的。请见 E. H. Gombrich，《艺术与错觉》(*Art and Illusion*)。

些艺术的感知和理解，而且影响着这些艺术的发展路径。事实如此，便不存在充足的理由认为诸种艺术必然以相同的速率或方式发展（或者，其发展都反映了总体上的文化发展）；[①]其变化模式时而一致，时而不一致。当然，它们是否总是平行发展，似乎也值得怀疑。也许只有在重大的文化—意识形态变革时期（如文艺复兴初期），诸种文化才具有可比性，之后它们可以说是各行其道。在任何情况下，这恰恰是必须经过证明而非假设的。

以上论述并非意在提出，文化变化与风格变化之间不存在任何联系。而是对"直接因果"假说的特点进行思考——并且或许不公平地夸大了这种假说在策略手段上的欠缺——目的是表明多种文化、风格及其互动方式的多样性和复杂性；由此强调对于风格变化，任何简单而无条件的解释都不可能站得住脚；以及说明至此我们所审视的证据并不排斥风格静态的可能性。

内部动力假说

现在，让我们思考这样一个论点，即一旦一种风格根本的材料、形式和句法结构前提得以确立，该风格便会根据其内部固有的动力过程，以其自身的方式进行变化发展。尽管这一假说颇有价值——尤其因为115 它将我们的注意力导向风格的变化而非主题的相似性，但有关这一论点的大部分论述，包括我自己的论述，[②]都过于绝对，过于无条件。例如，克罗伯写出如下文字时，表现出了令人奇怪的种族中心性：

> 除非现在能将目标定得更为长远或更加广泛，并且在新的基础上对风格进行重构，否则该风格的实践者除了保持现

---

① 因此，试图将诸种艺术彼此联系并与其文化语境相关联时，谨慎的做法是将比较基于每种艺术得到明确指定的方面，而非其受制于不确定推测的方面。即，音乐与视觉艺术的比较，应当从两者都有明确指定的形式结构角度；音乐与文学也应当从句法过程方面进行比较；文学与视觉艺术则应从主题内容上进行比较。

② 请见本书第 49—51 页。

> 状，无可作为；而这在本质上——就其暗含的定义而言——与创造性活动难以相容。换言之，风格由具有内在动力性的力量所产生。①

然而，我们已经看到，某些风格实际上在很长时期内保持静止；至于风格是否必定衰败（这一词语是否能够被客观地定义），则需要严肃质疑。

那么，内部动力假说必须有理由进行如下表述：一旦风格的基本前提得以确立，便会根据其固有的动力过程，以其自身的方式变化——如果该风格确实要变。对此必须进一步提出两点保留意见。

1. 内部动力假说不可能是风格变化绝对、普遍的法则，而可能是这样一种原则，即其运作依赖于其他互补性文化条件的存在。因此它只能影响某些文化或文化环境而非其他文化的风格变化进程。由于西方文化自文艺复兴以来在意识形态和技术上的面貌，内部动力假说对于分析和理解西方风格变化的进程而言，的确显得颇有助益。然而，近来西方文化中发生的变化（在第八章和第九章中有所描述）使人怀疑这种假说是否将继续为风格变化提供有益的解释。

2. 这一假说并非规定或暗示社会文化力量——风格以外的事件和条件——对于具体指定风格潜力（即其内部发展性趋势）的实现方式毫无作用。例如，显然19世纪民族主义对俄罗斯五人团的音乐具有重要影响。但这些作曲家采用民间曲调，反对德国交响乐的“形式主义”，其方式尽管非常独特，但仍旧与该风格不断发展的潜力相一致。同时代的其他作曲家以其他方式对民族主义作出回应，发展出其自身特有的语汇和手法。 116

我们对于音乐内部风格变化的理解通常并不受到主题中各种分散精力的变化的干扰（正如文学和视觉艺术中往往出现的），而且音乐作为一种以句法结构性为主的艺术，其发展严重依赖传统的连续性，因此音乐为这种内在固有变化提供了最清晰明确的范例。

---

① Kroeber，《风格与文明》，前揭，第37页。

一种音乐风格是一组有限的相互依赖的旋律、节奏、和声、音色、织体和形式上的关系和过程。当这些关系和过程内化为习得的习惯时，听者（包括演奏者和作曲家）能够将具有此风格的作品感知和理解为暗示性关系的复杂网络，或是将之经验为所感到之概率的复杂综合体。因为风格的出现并非完全清晰明确，而是逐渐形成，所以通常不可能准确描述新风格产生的方式和时间。由于一些仅只大体上较为明显的原因，突变性变化出现。但尽管不可能具体确定新的风格为何产生、何时产生，但它所遵循的趋向性内部风格变化的模式是清晰的——至少大轮廓是如此。

风格是习得性的，甚至是“发明”风格的作曲家也要对风格进行学习。正如初学一门语言，新的风格包含着大量的冗余。①这样的冗余不仅源自作品的重复和作品内部模式和过程的重复，而且是这些结构本身的重要特点；也就是说，一种风格的早期阶段所运用的模式和过程往往具有清晰的甚至是明显的秩序、规则性和内聚性，使这些模式和过程彼此强化、支持和肯定。（这种强化也具有等级结构性，尽管在风格发展的早期，复杂长大的作品并不多见。）此外，在这类进行风格确立的作品中，变化的速率相对较慢。

音乐群体（作曲家、演奏者和听者）越发熟悉一种风格典型的过程、手法和范式时，句法和结构往往会变得更为错综复杂。概率较低的进行使用得愈加频繁，风格范式也更为复杂，显著性更低，等级结构更加宽广。因为音乐群体将该风格的“规范”进行内化，所以该风格的作品能够并且通常的确包含较少的冗余。换言之，音乐群体所能理解的音乐“信息”量及其理解速度是两方面因素作用的结果，一是内化的（文化）冗余[internalized (cultural) redundancy]，即风格学习的深度和强度；二是某部作品所呈现的作曲技术（结构）冗余[compositional (structural) redundancy]，即其客观的秩序和规则性。

117

内化性冗余越低，若要对作品进行理性理解和感性经验，其作曲技

① 本书所使用的“冗余”和“信息”两词在下文有所定义，请见第277－279页。

术冗余必须越高。相反，内化冗余的比例越高，其作曲技术冗余的比例则可能越低，作曲技术信息量也相应越大。假设音乐群体所要求的音乐信息量倾向于在最大限度上与感性理解相容，那么情况就应当是，随着对于风格的不断学习，内化冗余增加，作曲技术冗余减少。或者，从信息的角度来看，[①]实际理解的音乐信息量往往保持恒定（达到尽可能最大的限度），但内化性冗余上升时，作曲技术信息量也随之增加。

这种倾向于冗余减少、信息增多的变化，在西方音乐某些风格的发展史上已经发生。例如，佛罗伦萨卡梅拉塔会社（约1600年）的音乐以及总体上的早期巴洛克音乐，其作曲技术冗余远多于之前的音乐——拉絮斯、伯德和杰苏阿尔多的音乐。当新风格的规范成为听众习惯性反应的组成部分——即当文化冗余增多——作曲技术冗余减少。总体而言，巴赫音乐的冗余程度远低于切斯蒂或沙伊特[Scheidt]的音乐。同样，古典主义早期的音乐——如蒙恩或萨马尔蒂尼——呈现给听众的作曲技术冗余远多于（即其作曲技术信息远少于）晚期巴洛克音乐。而且，当人们对"戏剧性"风格的行为更加熟悉时，冗余便逐渐减少：首先体现在海顿、莫扎特和贝多芬的作品中；然后是浪漫主义作曲家的音乐；直到勋伯格的早期作品，以及理查德·施特劳斯、欣德米特、巴托克和斯特拉文斯基的作品中，作曲技术冗余的比例着实很低。[②] 118

正是因为特定的风格通常朝着冗余减少的方向运动，所以这些风格的历史往往在时间上是不对称的，可以说风格史无法"逆行"。[③]例如，如果我们被告知两部同样类型的作品属于同一风格时期，大部分情况下我们能够辨别哪一部创作在先。但对于分属不同风格时期的作

---

① 关于支撑这一假设的经验证据，请见科林·切里对米勒[Miller]、布鲁纳[Bruner]和博斯特曼[Postman]实验的论述（Colin Cherry，《论人类的交流》，前揭，第281—282页）。

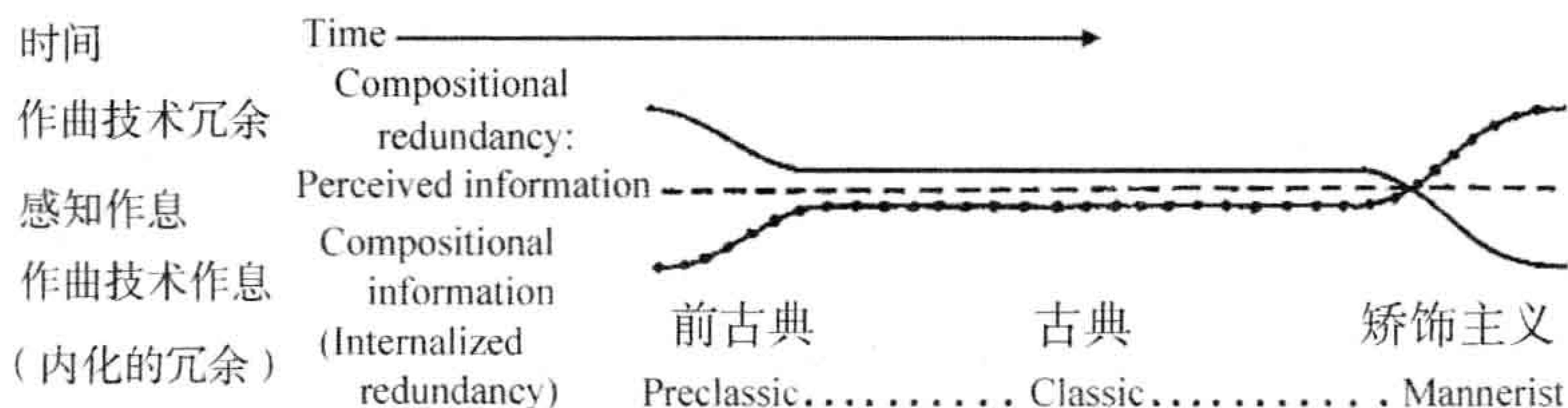
② 自18世纪以来此类冗余的减少便实际发生于西方艺术音乐中，这一事实在罗伯特·阿伦·贝克（Robert Allen Baker，"18世纪与19世纪早期和声实践的统计分析"[A Statistical Analysis of the Harmonic Practice of the 18th and Early 19th Centuries]）和列哈伦·席勒（Lejaren A. Hiller，"音乐的电子技术研究"[Research in Music with Electronics]）的研究中有所说明。

③ 我们不禁会注意到风格冗余减少（更加杂乱）趋势和熵律运作之间的类似。

品，在不具备西方音乐风格通史知识的情况下，我们是否还能如此判别，便值得怀疑。换言之，我认为尽管人们仅在这些条件下能够判定弗雷斯科巴尔迪先于巴赫，但在缺乏其他信息的情况下，却无法猜出马肖先于弗雷斯科巴尔迪。①

或许风格内部变化不同阶段的划分，正是根据内化性冗余和作曲技术冗余之间的关系。一种风格的早期往往以大量作曲技术冗余为特点——数量之大使得在后人看来常显天真，甚至无趣。自文艺复兴以来的西方艺术音乐史上，这一"前古典"阶段通常较为短暂。在风格变化的成熟阶段或是"古典"阶段，较为典型的是内化性冗余和作曲技术冗余之间的均衡。听众必须有聆听经验，但并不要求庞大的整合性记忆能力。从理论上讲，这一均衡状态无法无限制延续下去是毫无理由的；而我们的兴趣之一就在于探究为何在西方这一状态确乎没有延续。风格的晚期阶段——常被称为"矫饰主义"[mannerism]——其特点往往是主动并常常明确地追求句法和结构上较为鲜见、概率较低的方面。对于范式仅略作提示而非明确呈现，或是用繁复的装饰遮掩。作曲技术冗余急剧削减。敏感、准确的鉴赏要求相当程度的经验和训练。119

这些问题或许可由以下图示说明：



关于这一内在动力风格变化的描述，必须提出几点进一步的保留和论述。②

① 显然也存在例外："捣蛋鬼"（萨蒂）与天才（贝多芬）。

② 通常，这一描述被公认为具有高度的推测性。实际上，该描述可能是完全错误的。或许正如库尔特·萨克斯所提出的（Curt Sachs，《音乐的泉源》，前揭，第214—215页），不存在风格变化的共有模式。然而，这一结论并不会令本章的基本论点失效：波动起伏的风格静态是可能的，而且未必会导致风格的衰落。

1. 上述变化模式既非必然，也非不变。有可能出现其他种类的风格内部变化——如诠释性的转型变化[interpretive transformational change]。实际上，情况很可能如前文所注意到的，内部动力假说仅相关西方的音乐史，或许也相关西方的其他艺术门类；而且这种相关性只是从中世纪到 20 世纪早期。也不存在任何“规律”，规定这一过程在任何情况下都必须经过从古风的前古典主义到矫饰主义的全部历程。

2. 这一描述对于一套风格“前提”向另一套的转变，未作任何规定。发生风格突变的方式和原因是一个更为复杂、微妙、令人困惑的问题。现存诸多风格的特点和条件、文化的意识形态和社会政治结构所受到的内外影响、作曲家个人的抉择和个性、以及纯粹的机缘巧合——所有这些都作用于如此根本性的、起初却往往受到遮蔽的突变性变化。那么，对于突变性变化难以作出充分的解释，不仅因为风格的开端往往难以确定，而且因为过于庞杂的潜在诱因或实际原因使我们几乎不可能将某一原因的影响和作用孤立出来，进行评价。而这一问题又因如下事实而进一步复杂化，即导致变化的各种原因的相对重要性对于不同的文化以及每种文化变化的不同层次而有所差异；在同一文化中，这些原因也会随时代的不同而变化。 120

3. 冗余减少的形式，既可能是信息的增加，也可能是信息的删减，即通过缩减或删除范式和过程中已成规范、可以预测的部分，作曲技术信息的相对程度升高。因此，艺术家晚期作品常常特有的“简单化”——我们想到贝多芬、威尔第或马蒂斯——可能并不与信息增加的趋势不相容。

4. 由于风格内部变化并不包含对风格前提的调整，而是风格前提内在可能性的实现，所以此类变化未必是线性和累积性的。因此，某一风格中一些在时间上靠后的作品可能实际上不及之前的作品复杂(即冗余更多)。

更为具体的是，因为朝信息增加方向的变化是一种倾向——一种统计上的趋势而非不变的法则——所以，例外情况既可能出现在某一作曲家的作品中，也可能出现在某风格时期所有作曲家的作品所创造

的一系列"风格"中。这样的例外是多种不同因素作用和相互作用的结果,例如:

a) 所运用的作曲类型。巴赫的创意曲通常比其赋格有更多的冗余。

b) 其他种类信息的存在。当音乐与语词信息或视觉信息相结合时,纯粹的音乐信息通常较少(请见第十一章)。

c) 某部作品为何种场合或目的而作,可能会影响到其信息量的大小。舒曼的《少年曲集》[*Album for the Young*]即为一例。

d) 特殊的美学环境或文化—历史环境。部分地由于俄罗斯五人团(鲍罗廷、穆索尔斯基等)内心强烈的民族主义在民间语汇(往往简单而规则)的广泛运用中找到了表达的途径,所以他们的音乐总体上比瓦格纳的音乐有更多的冗余,尽管后者的音乐产生在先。

e) 对某种风格趋向的反对,并在该风格基本规范内寻求新的方向。米约的音乐或欣德米特的晚期作品或许是此类倾向的例证。

121

f) 作曲家个人的偏好和趣味,无论其如何形成。这一因素几乎不可能孤立,也不可能记录,但几乎必然关涉上述 d 和 e,以及个人的心理、师从何人等等。

5. 既然风格倾向于朝着作曲技术信息增加的方向变化这一假说是"统计性"的,那么在缺少其他资料(作品的类型、创作场合等等)的情况下,即便将之广泛运用于在某风格历史中来确定作品的日期,也并不可行。反之,也不能根据取自某风格时期音乐文献的个别例子证实该假说有效或无效。

6. 假如采用这一假说,便可能有必要修改音乐史上某些传统的时代划分。这种修改未必是坏事。我们目前用以限定风格时期的标准绝非清晰明确。音乐标准和音乐以外的标准通常均有运用,而且往往相互混淆。如果能够设计出衡量风格信息—冗余比例的可靠标准,那么该假说可能会提供有用、客观的方法,来限定风格和时期的界线,这种

标准既考虑到纯粹统计性的频率(请见第一章),也照顾到内在的感知构建模式。

倘若如下情况属实(如上所述),那么将该假说用作启发式手段将尤其具有相关性:(a) 风格变化进程未必与文化的思想或社会政治方面的变化相一致,也未必与其他艺术门类中的变化相一致;(b) 第十一章(以及本书其他地方)中所呈现的对于风格学习的描述有其优点。然而,应当强调的是,在对风格进行界定和断代时,对此假说的运用并不排斥其他补充性资料。

7. 风格常常看上去遵循一种共同的变化模式,这一事实并不暗示一种目的论的观点。如同水晶的生长或生物结构的发展,作曲家所发现的过程和手法的本质,及其所创造的结构形式的种类,暗含在该风格的基本前提中。不存在一种风格(甚至一系列风格)朝之运动的目标。内部动力假说与阿克曼的如下论述相一致: 122

> 艺术中所称的“演进”不应被描述为通往某一问题解决方案的一个个步骤,而是离开对某一问题的一种或多种原初陈述的一个个步骤。……那么,风格变化的模式不决定于任何命运或共同的目标,而是取决于一系列复杂的决定,其数量之多,相当于我们用以界定风格的作品数量。①

恒定不变的是,风格的变化——如果确要发生——倾向于句法结构信息的增加。这一倾向的特定实现依赖于如下三种因素,其一,该风格“历程”中某一阶段的特点;其二,影响作曲家的风格以外的环境;其三(绝非最不重要),作曲家自身进行创造和发现的能力。信息程度上升这一倾向的具体实现既非必然也非不变。

此外,正如水晶或生物有机体的生长有赖于其物质环境,风格变化的种类、速率和程度也受到其所处文化—意识形态环境的影响。在某

---

① James Ackerman,“风格理论”,前揭,第 232 页。也请参见本书第十二章。

些文化中，风格内部变化极其缓慢，或者在达到某种程度的复杂性之后，实际上不存在变化：静态产生。而在其他文化（西方文化尤为显著）中，变化庞杂且迅猛。我们现在必须思考的，正是艺术（尤其是音乐）中此类变化的原因。

音乐手段与风格静态

首先提请注意的是，风格内部和风格之间之所以能够出现往往非常迅猛且相当剧烈的变化（西方音乐史的特征），是由于充分的符号记谱法的发明和快速完善。如果没有这种记谱法，传统和技术就只能通过口头保存和传承，因而累积性发展会受到严重制约。早期的作曲家—表演者在一种本质上为口头性质的传统中进行工作，其中记谱法即便存在，也是记忆性而非符号性的，他们必须直接受业于其教师。他们无法学习或了解更为久远的前辈的作品，由于缺乏便利的交流渠道，他们甚至无法了解处于其他地域的同代人的作品。而当充分的符号记[123]谱法存在时，作曲技术、手法、范式和形式结构能够得到相当准确的保存。[①]一旦学生学会了这种记谱法以及对其实现的适当偏离，便能够研究、学习诸多作品的记写的乐谱，并在此基础上继续发展，这些作品不仅来自他们的老师，而且来自其前辈和远在他方的同代人。

记谱法不仅使此类作品的保存和获得成为可能，而且也使作品本身的存在成为可能。仅当多件乐器或多个人声声部的时值、音高等方面得到具体指明，并相当精确时，风格向着更加复杂、等级结构更为宏大的方向发展的趋向才得以充分实现。这样的具体指示不仅对于表演非常关键，而且使得作曲家能够将整部作品的各个部分、段落和手法相互联系。因而，通过依赖记谱法而非纯粹的记忆，作曲家能够建构复杂的拱形等级结构。这些作为技术—音乐“进步”的模型和源泉，催生了新的组织类型和新奇的句法手段。记谱法的一个补充性作用是，允许

---

① 但绝不是完全准确。因为绝对精确细致的记谱体系将包含极其繁多的信息，读谱将非常缓慢。任何符号表达体系，无论是音乐的还是语言的，必须在很大程度上依赖口头传统，符号和标识在该传统中得到诠释和实现。

听众多次聆听这些作品的复杂结构，由此学会理解这些结构。

然而，在口头传统中，对记忆的不可避免的依赖，限制了等级结构的种类、程度和复杂性。[①]在缺乏记谱法的情况下，复杂性往往限于局部——即旋律的微小变化、节拍的微妙交错、音色的精细锤炼以及表情的细腻差别。由于这些产生于某种相对短小的循环性或重复性形式框架，因而等级结构往往是"扁平的"。此类作品尽管由历代作曲—表演者进行自由而富于想象力的再造，但通常不会有积累性发展而超出一定限度。[②]也就是说，缺少了记谱体系，风格内部变化受到记忆能力的限制。风格的发展无法超出一定限度——或许这一限度就是"古典"阶段的早期。至此往往出现静态。

这一点与本书的研究密切相关，原因在于这种到目前为止对西方音乐如此适用的记谱体系不再能够满足当代作曲家的需求，他们试图发展新的材料和技术。他们创造出各种新奇的图表方法，来表示音高、时值、音色和声音的其他方面；也设计出精细而常常相当繁琐的方式，来具体指明复杂的节拍和时值关系；他们还针对扩大的音高体系提出新的记写方法。所有这些新的发展，连同大量相关著述，证明了记谱法中存在的危机。而有些作曲家完全避开记谱法的问题，直接在录音带上进行创作，还有些作曲家通过由较为自由的即兴手段产生他所期望的音高—时值的复杂关系，达到实质上相同的效果。应当注意的是，这些解决记谱问题的尝试，体现了一种向口头传统的回归；即，作曲家必须给予演奏者详细的指示，说明如何实现其图表，或者以何种"风格"进行即兴演奏。 124

尽管可以对现存的符号体系进行修改——通常是通过添加新的符号——但真正改换现存体系（即用一种体系代替另一种）则极端困难，尤其是在批量生产技术中，极端的变化非常昂贵，而对于变化的需求又

---

① 因此库尔特·萨克斯写道："实际上我们在原始音乐、东方音乐和西方民间音乐中遇到的所有形式，都惊人地简短。"(Curt Sachs，《音乐的泉源》，前揭，第 123 页；也请参见同一本书的第 175 页)。

② 作曲家与表演者之间的差别也依赖于充分的记谱体系的存在。

仅限于文化中总体音乐活动的一小部分群体(无论他们在某些领域具有怎样的影响力)。说得更极端一些,从原则上讲,用新的记谱体系代替现存体系的难度,要大于当初对现存体系的推广和普及——当时不存在任何记谱法。

在乐音关系领域——该领域迄今在风格的主要变化中处于中心地位——发生重大变化的可能性也值得怀疑。因为如果新的乐音体系要取代现行的平均律半音阶,那么不仅要设计并接受新的或经过剧烈改动的记谱法,而且要发明、制造、销售新的乐器,发展、教授、掌握新的表演传统。此外,正如我在其他地方所提到的,[①]各种风格的乐音结构的变化方向,通常是填充体系中乐音的空缺——倾向于等距离音级。然而,由于平均律音阶已经统一,若有变化发生,则必须从体系外部产生并强制推行。一种乐音体系真正的结构变化将必然包含音乐生活方方面面的主要变化——乐器的制造、乐谱和教材的印刷,更不用说表演者的技术和听者的感知反应。由此事实看来,很难相信单单一种内部的强烈需求就能改变乐音体系。[②]但似乎并不存在此类内部压力;平均律音阶远非鼓励变化,而是往往促进了静态的形成。

125

这也许暗示着,试图设计新的记谱法和扩展旧有记谱法表明,有望出现的是重大的风格变化而非静态。但我认为,有强有力的理由对这一点提出质疑。首先,根据已经提及的原因,一种真正的新的符号记谱法即便被发明出来,也不大可能被接受和发展。因此,记谱法上只要存在真正的僵局,就将限制和阻碍变化的发生。即,它将是促进静态出现的一种"力量"。其次,许多(或许是大部分)情况下,对新的记谱手段的需求是由延伸扩展现象所产生,尤其是在现存形式句法手法的时值关系方面。变化的方向是在主要风格范围之内增强复杂性。几乎没有迹象表明出现了风格前提的转变以及与之相应的手段的简化,而这些通常是新风格产生的特点。第三,由于新的记谱方案是图表形式,因而严

---

① Meyer,《音乐的情感与意义》,前揭,第 131－134 页。

② 或许正是因为这种变化几乎不可能发生,所以寻求新手段、新方法的作曲家,大多将其注意力转向节拍、节奏、速度等方面。

重依赖于一种口头传统;而这种口头传统往往较为保守——即在本质上的静态中孤立偏离。在图表记谱的语境中,当然难以发生长期以来作为西方音乐史特征的那种累积性变化。最后,基本的乐音集合几乎没有改变的倾向,这一事实至少让我们怀疑重大风格变化即将来临。[1]

但即便记谱僵局不会限制变化的特征和范围,静态仍旧可能出现。因为无论是当今的还是过去的记谱法,至多是某种风格发展的一种工具性条件。它或许是累积性变化的必要条件,但不是充分条件。至于这方面的证据,我们只需引述如下事实,即造型艺术中,符号体系并不存在,而静态在许多非西方文化中已经存在,或者在具有充分书面语言的文化中,静态往往是常规。[2]简言之,尽管记谱法的局限性可能限制了变化,但记谱法本身并不会促进变化的发生。因此,是何种"力量"推动风格内部发展,这一问题仍有待解答。 126

风格变化与个人

近来对于人类心理以及动物心理[3]的研究表明,人类对于多变的刺激的有着根本性需求。若缺少此种刺激,儿童的心理甚至生理发育

---

① 同样,技术可能也会限制其他艺术门类的变化方向和(某种程度上的)变化范围。例如,发明哥特式拱形结构或更为晚近的强力混凝土之前,某些建筑结构根本不可能实现;发现油彩颜料和画布之前,某些种类的质感、色彩的混合以及涂改手段也无法运用;而在电影手段(以及后来的电视摄像机)诞生之前,许多戏剧效果也难以实现;电子录音问世之前,多种声音和声音片段也不可能在音乐中得到使用。

当然,对某一项发现的利用(如果需要的话)最主要依赖于其发生其中的文化情境。例如,在西方,十二平均律理论的提出远早于其实际的运用;也有一些发明和理论从未得到其文化的利用(参见本书第 138 页)。而另一方面,尽管技术仅只允许(而非迫使)变化的发生,但显然技术变革的减慢往往会限制其他文化领域中变化的速度和方向。这一点非常重要,因为,正如我们将要看到的,西方技术的发展速度也许不再像过去一百年那样迅猛。

② 由此或许可以推断,在西方,记谱法的发明是"渴望"变化的结果。尽管这不无道理,但在我看来,这很可能是一个偶然的发现——这一发现恰好具有极其重大的影响。因为如果我们假设记谱法的发现源自某种文化上的必要性,那么就必须解释为何舞蹈中没有发展出令人满意的符号系统。在任何情况下,发明的本质是个高度复杂的问题;简单的解释几乎总是值得怀疑。与此相关,请见 A. L. Kroeber,《人类学》(*Anthropology*),第九章,尤其是第 352—357 页。

③ 相关文献数量可观。请见本书第三章,注 18。

往往会不正常；而当刺激不存在时，正常成年人的行为也常会受到干扰。丧失多变而具有模式的感知经验，人类会变得神经过敏、紧张，容易出现幻觉——好像心灵在试图自行提供刺激。如果对模式化刺激的需求确乎为心理健康的基本需要，那么有理由认为这一需求在创造性

127 活动中，以及在该活动所产生的风格变化中，发挥着重要作用。对于多样性（尽管通常表述为其他词汇，如创造性、表现和个性化）的需求，实际上被定位为风格变化的原因之一。例如，托马斯·门罗[Thomas Munro]提出，风格发生变化可能是因为，"在对某种风格进行一段时间的变化和发展之后，人们最终心生厌倦，想要尝试新的风格。"[1]阿克曼也写道：

> （风格）变化的模式产生于社会和艺术家中两种因素之间的张力，一方面是对于建立范式体系的稳定性和可靠性的本能需求，另一方面是人类创造独特的个性化事物的能力。当前者强势，则变化缓慢，当后者盛行，则变化迅速。通常，稳定性这一因素更多得到社会及其机构的支持，而对变化的支持则来自个人的想象力。[2]

尽管这一论点——我也赞同[3]——颇有价值，值得推荐，但仍需对之进行评述和限定。

1. 我认为，从独特性和个性化的角度论述这一观点往往会产生误导。不但这些词汇模糊不清——从本义上讲，每一部艺术作品（甚或包括现存作品的赝品或复制品）都是独特而有个性的，而且更为重要的是——尽管阿克曼小心谨慎而未一语道破——这些词语可能被认为暗

---

① Thomas Munro，"什么引发了艺术创造时代？"（What Causes Creative Epochs in the Arts?），第 39 页。

② James Ackerman，"风格理论"，前揭，第 232 页。也请参见 Alan P. Merriam，《音乐人类学》（*The Anthropology of Music*），第 305 页。

③ 请见本书第 49—51 页。

示着艺术家“力争”独特性和个性化。事实未必如此。艺术家精心发展已有的主题和模式，或者发明新的方法来实现风格范式，由此创造出多样性，而并非有意制造某种有个性或独特新奇的东西。恰恰相反。他们有意识的目标往往是忠诚地（尽管并非严格地）遵循传统的形式和手法。

简言之，对多种变化的经验的需求，其满足方式依赖于某一文化如何看待变化与新奇、个人表现以及审美经验，实际上也有赖于由诸多信念、态度和偏好所构成的复杂整体，或许可称之为意识形态。因此，事实并非如门罗所暗示的，对于多样性的寻求必然产生累积性变化。在一些由多种变形或波动性变化而造成静态的文化中，多样性可以并且已经得到实现。

128

2. 尽管社会及其组织机构通常支持稳定性，原因之一在于公众、赞助者和艺术的传播者通常偏爱熟悉的、易于理解的东西，但事实绝非一贯如此。例如，在如今的造型艺术中，新奇和变化得到了赞助者、交易商和博物馆馆长的鼓励。音乐上，大学和基金会组织频频支持鼓励实验性作品的创作。而另一方面，当某种艺术被反对变化的群体或社会机构所利用和支持，我们可称之为社会的“内在惰性”[inherent inertia]的现象便尤其显著。需要再次强调的是，复杂的文化具有明显的多样性和多元性。因此，在某一文化中，尽管有些亚群体——甚或大批群众——抵制艺术中的变化，但其他群体——或许规模小，但影响力大——则会鼓励和促进变化。

此外，必须区分社会（社会群体）的行为与意识形态，后者是前者的一方面，并对前者有所反馈。例如，在 19 世纪晚期，社会（公众和赞助者）和组织机构（博物馆和学院）强烈偏好并大力支持造型艺术中既有传统的稳定性。但艺术家和社会都与之相联的高雅亚文化的意识形态，则强调个人主义、自我表现、进步和发展的重要性；变化与新奇由此也得到鼓励。

正如我所概述的，风格内部变化的模式、程度和速率是多种因素复杂互动的结果，包括某种风格的前提、特定作曲家的个性、人类对于多

样性的需求、某一艺术的技术资源、该艺术与文化机构和社会群体的关系、以及艺术家和公众的文化意识形态。在这一情形下，风格的前提为变化的模式提供内部系统性的限制。而风格以外的力量——构成风格内部潜能得以实现的环境——则限制着这种实现的程度、速率和具体方式。尽管风格无时不在，但可有多种形式——其中一种形式可能是波动起伏而又具有动力的稳定持续状态。

意识形态与风格变化

由于"文化意识形态"[cultural ideology]已被使用，最近还被用于有关风格内部变化的探讨中，而且这一术语在本书随后的部分将更为重要，因此应当尽可能具体地对这一术语进行界定。 129

文化意识形态是由诸多相互联系的信念和态度构成的复杂网络，这些信念和态度为文化整体或文化内群体有意识或无意识地持有。正如何塞·奥特加·伊·加塞特的表述：

> 可以得出的推论是，人类必须以某种信念为基础，其生命结构从根本上依赖于他们所基于的信念；而且，人类总体中最具决定性的变化是信念的变化，是信念的强化或削弱。对于任何人类存在(无论是一个个人、一个民族还是一个时代)进行判断，必须首先确立其信念储备[repertory]。……我将之称为储备意在表明，个人、民族或时代以之为基础的信念，其多元性绝不具有完全逻辑性的清晰表述，即并不形成观念体系，不像比如说哲学所构成或旨在构成的体系。共存于任何人类生命中的诸多信念——支持、推动并引导者人类的生命——偶尔会互不一致、彼此矛盾，至少是相互混淆。①

形成一种意识形态根本基础的那些最为根深蒂固的信念、态度和

① Jose Ortega y Gasset, "History as a System",第283—284页。

倾向，通常并非通过理性得出，也并非总是被有意识地持有。它们是潜意识的前提，是基本的范畴，引导着我们的感知、反应和认知——简言之，即我们对于自身和世界的理解。[①]一种意识形态网络中，此类基本方面的例子如关于因果、事件、秩序之本质的信念。逐渐演变为这些诠释经验的根本方式、并可能更易于改变的是文化中另一些关于世界的信念，这些信念被较为有意识地持有。作为在近来西方意识形态中非常重要的例证，我们可以列举关于如下方面的信念——社会进步、原创性、劳动的高尚、心灵与肉体之间的区别、审美经验的价值，等等。

如同文化和语言一样，一种意识形态网络是“由历史长短不同的各种因素构成的复合体，其中一些特征可回溯到密不可测的往昔迷雾中，另一些则是昨日发展的产物”。[②]因此，尽管意识形态最为根本的前提可能难于更改，但它绝非“禁止变动和改变；它不是信念和前提的封闭性逻辑体系，而是在历史上产生的心理体系，可以发生改变”。[③]换言之，尽管意识形态网络的各个方面往往相互支持、强化、补充，但分歧和矛盾也会产生，且并不破坏该意识形态。[④]例如，较为宏观的意识形态的某些方面可能会在某一种或几种亚文化中被修改、遗漏或发生矛盾。或者，两种亚文化甚至可能在某一根本问题上产生分歧。这种亚文化内部或不同亚文化之间的分歧甚至对于这一群体（或这些群体）的成员，也常常并不明显，因为并未发生前提的直接碰撞。但当亚文化意识形态之间的差异非常显著，或者一种意识形态中互不相容的宗旨之间

130

① 心理学和人类学研究中有越来越多的证据表明，我们的生理反应与我们的心智—心理态度不可分割。我们所“知晓”或相信的东西对我们的感知内容和反应方式具有深远影响。请见本书第四章。

② 哈里·霍伊格尔引述爱德华·萨丕尔[Edward Sapir]的言论，Harry Hoijer，“语言与文化的关系”(The Relation of Language to Culture)，第 261 页。霍伊格尔使用“文化形而上学”[cultural metaphysics]一词来指称我所谓的“意识形态”。我偏向后者，因为该词较少地暗示了明确、有意识的系统化。

③ 同上，第 265 页。

④ 此处我不赞同肯尼思·博尔丁的看法，他认为“一种意识形态中，各个部分以一种内在的逻辑和一贯性彼此强化。”(Kenneth Boulding，《20 世纪的意义》[*The Meaning of the 20th Century*]，第 163 页。)

发生直接的冲突时，整体网络内部通常会出现某种适应或调整。

意识形态的变化未必始终如一而是可能非常多元，这一事实令我们怀疑是否确有某种抽象的精神——时代精神[Zeitgeist]——以某种神秘而必然的方式，引导或决定着一种文化的命运。文化意识形态也不是某一群体个性的表现，这种个性多少独立于群体内个人的行为和信念。[①]文化意识形态是一套特定的可辨识的态度、信念和倾向，由特定的男人和女人(无论是在当下还是遥远的过去)所创造、调整和交流。

最后，很重要的一点是，要注意到意识形态与其产生其中并施加影响的文化之间的关系不是单向的。一种意识形态与文化的其他方面(包括艺术)之间存在持续的相互作用。(这是一种"鸡与蛋"的情形；例如，我们无法真正说清是政治—社会—经济状况前导于——导致——某种意识形态，还是相反。两者是一个复杂的文化过程的两个方面。)131 当然，文化的某些方面在对意识形态的影响(并由此影响文化的其他方面)上所发挥的作用甚于其他方面；反之，文化的某些方面更易于受到意识形态中的变化的改变。在西方文化中，自文艺复兴以来，科学与自然哲学就对意识形态的变化具有重要影响——当然，部分原因在于该意识形态本身将科学看作"真理"与知识的重要源泉。因此，科学发现——伽利略、牛顿、达尔文和爱因斯坦的成就——得到西方意识形态的滋养，并回馈于该意识形态，不仅在有关宇宙之本质的信念上，而且在其他领域(宗教、哲学、艺术等等)都产生重大变化。这些反过来又影响着文化行为的其他方面。在其他文化中，不同于西方的观念和理想在其盛行的意识形态中占据主导地位。例如，古埃及人并不具有历史方向感，对于过去和未来几乎没有任何意识。据亨利·富兰克弗特[Henri Frankfort]所言：

> 他们将世界理解为在本质上静态不变。世界从造物主手中诞生，完整不变地前进。因此，历史事件不过是既成秩序的

---

① 这一观点受到迈耶·夏皮罗的细致批判，Meyer Schapiro，"风格"，前揭，第299—300页。

> 表面性干扰，或是具有永恒内涵的重复事件。过去和未来——远非关注焦点——全部暗含于现在；而且（他们的整个文明）都可被理解为如下基本信念的结果，即唯有不变才真正重要。①

简言之，意识形态既是文化变化和风格变化产生的气候条件，也是——沿用这一比喻——一个汇集地，在此，文化中独立而互不相邻的各个方面所发生的变化彼此互动、相互影响。

文化意识形态在风格内部变化中的作用已有所涉及。而对于风格之间的变化，文化意识形态的作用若非更加重要，至少也同等重要。我们将简要思考这种变化。

尽管，我们已经看到，"直接因果"理论过于单一、机械、绝对，无法解释某一文化中风格的多重性、风格内部变化的相对独立性以及风格变化种类的多样性，但不可否认总体的文化变化与艺术风格的变化之间存在某种联系。因为显然我们的文化中几乎持续不断的变化（发生于社会组织、思想观念、技术等等方面）通常伴随着艺术中较为持续的变化，而在那些风格变化非常微弱的文化中，文化整体也往往相对稳定不变。尽管文化的政治、社会、思想和技术方面并不导致、也未必直接关联风格事件，但促进某一文化方面变化的意识形态上的逻辑气候，似乎也往往在其他方面起到同样的作用。恰恰是受到影响的方面——无论是变化的事实、变化的方向还是仅只变化的速率——将有赖于所研究时期内文化总体结构的特殊环境。然而，需要注意的是，促进与决定之间有所区别；意识形态气候可以促进风格变化，而同时并不决定或具体规定变化的发展模式。实际上它也可以促进风格变化而未必影响变化的方向。 132

但这一描述并未确定文化意识形态在发生于风格之间的变化中所起的作用。我认为，其原因在于不可能做出任何普遍性的描述。对于

① 引述于 G. J. Whitrow，《时间的自然哲学》，前揭，第 56 页。

解释风格起始的原因和方式，可靠的归纳或规律都难以(或许不可能)得出，不仅因为(正如前文所述)风格的开端极难确定，而且因为变化的过程本身依赖于文化。或许我们通过归纳至多能够列出一些可能的变量，在任何特定时刻，某种风格前提的变化都依赖于这些变量：艺术家可能利用的现有风格和过去风格的特点，该艺术门类的技术状况，艺术家与社会经济状况的关系，艺术家的个性，文化中盛行的意识形态，以及(或许并非最不重要)偶然性的事实。这些变量彼此如何互动，与作为聚集地的文化意识形态如何互动，以及某一变量之于其他变量的影响——所有这些变量在不同文化以及同一文化的不同时代都会发生变化。

以上关于我所谓风格变化的“文化生态”的探讨不敢妄称最终的答案。我希望它具有启发性，而非系统性或结论性。但以下论点对于我来说的确既明确又肯定：事实证据和理论思考都不会排除静态的可能性。西方面临着艺术中出现静态的前景，如果这一提法显得奇异甚或怪诞，那是因为我们已经如此习惯于变化，以致于变化几乎成为文化生活的规律。[①]实际上，最为晚近的变化(其中部分仍在进行之中)或许是133 五百年来最为重大的。事实上，这些变化如此重大，以致于带来了西方文化意识形态中的重要转变，甚至影响着趋向于变化这一倾向本身。这些意识形态上的改变是什么，如何影响风格变化的特征，将是下一章论述的主题。

---

① 在刚刚承认我无法准确解释风格如何产生之后，便提出解释正在进行中的变化，这可能显得既轻率又缺乏连贯性。但这遗漏了关键的一点，即我所要解释的并非一种新风格的诞生，而是现存风格在可预见到的未来为何可能不会经历根本性变化。

第八章　静态的可能性

认为社会—文化发展是人类存在的一个必要条件，这一假设站不住脚。根据直至 19 世纪的中国历史、古埃及的静态以及无数其他 134 文明中缺乏累积性变化的现象，似乎稳定与守恒而非变化，才是人类历史的普遍规律。一旦意识到这一点，那些断言存在必然的循环、发展、辩证法或进步的理论，就变得令人怀疑。如果西方文明显然以变化为特点，那么我们必须审视该文化及其意识形态的特性，由此寻求原因和解释。

趋向于稳定性

上一章结尾指出，文化变化与风格变化往往并行，而且反之，艺术中的静态也常常伴随着文化中其他领域的相对稳定性。尽管总体文化的静态可能不是艺术静态的必要条件，但会支撑和强化如下论点，即如果文化（尤其是西方文化）的其他领域也向着稳定性和非累积性变化的方向行进，那么艺术将进入一个相对稳定的时期。

事实确乎如此，这已由其他领域的一些学者提出。罗伯特·海尔布罗纳在论述当今世界的社会经济条件和未来的前景时总结道：“足够 135 肯定的是世界历史的一般趋向将在未来较长时间内保持现状。”[1]在展

---

[1] Robert L. Heilbroner，《作为历史的未来》，前揭（*The Future as History*），第 205 页。

望20世纪的未来时，肯尼思·博尔丁认为必须做出两点假设（我们亦应做出这样的假设）：未来将不会发生重大核冲突，人口爆炸现象将在某种程度上得到控制。[1]在承认这两点假设的前提下，博尔丁认为他所谓的“后文明社会”[post-civilized society]的未来将呈现为“一个稳定、封闭的循环圈，以及高层次技术”。[2]同样，威廉姆·麦克内尔回顾世界各种文化的历史，提出：

> 世界是有限的，如果我们这个时代相互竞争的政治—社会—经济力量体系在某种涵盖一切的世界主权之下相互合并，那么现今促使人类发展新的权力来源的冲动将在很大程度上中止。而社会和经济完善的伟大任务当然仍旧存在……但对此，将已经谙熟的方法应用在足够的规模上，加之人类力所能及、驾轻就熟的解决方案和智识能力，应该足以承担此项任务。一旦成功做出这些初步的调整，一种坚定强韧、不仅仅是中国式官僚主义的静止状态，将极有可能迅速界定大同世界社会的日常生活。
>
> 这种对于未来的愿景所预期的……是最终建立一个全球范围内的世界大同主义，与我们时代的混乱、匆忙相比，这种状态将享有极大的稳定性。[3]

具体而言，迄今为止促进西方变化的某些条件显然不再存在。其中一个条件是革命性发现的可能性。新大陆和异域文化的发现在过去频繁地激发西方人的想象，影响其习俗和信念，而这种发现不再可

---

① 资本主义与共产主义之间的矛盾似乎正在自行解决，资本主义国家越来越多地通过计划手段解决公共领域中的问题，而社会主义国家也在私人部门引入利润动机——或至少是自由市场——以及更大程度的思想自由。

② Kenneth Boulding，《20世纪的意义》，前揭，第149页。

③ William H. McNeil，《西方的崛起》，前揭，第806页。

能。[①]因此，在论述西方近代初期（约1500年）的交流中所发生的变化时，麦克内尔写道："西欧……是此次世界关系重大变革的主要受益者，这种受益既在于物质层面，也在于更为宏观的层面，因为此时的西欧成为各种新奇事物的显要交汇地。这使得欧洲人得以随心所欲地对其他民族的文化加以借鉴采纳，也激发他们在其得到壮大的文化遗产范围内，进行重新思考、重新组合与发明创造。"[②]但现如今，这种状况不再盛行。我们所面临的是"全球性世界大同主义"[global cosmopolitanism]，新奇创造不再唾手可得。[③]

136

对于过去的研究（无论是地质学、生物学还是文化方面）也不大可能在实质上改变我们对于过去的了解。当然，新的事实将被揭示，[④]每一代历史学家也都将重新诠释这些事实的内涵——尽管文化稳定性如果得以实现，这种重新诠释的必要性将有所减弱。然而，历史研究中的信息爆炸[⑤]已导致大多数主要历史谜团的破解，并大致勾勒出这些信息相互契合的方式。未来的学者无疑将填补缺失的信息，但基本情况是否会发生根本性改变，则非常值得怀疑。[⑥]

地理—文化边界日渐封闭，我们对过去的了解也在实质上完成，对此进行补充的是交流中的革命性变化，以及我们对其他文化（以及他们对我们的文化）的认识和了解飞速增加。我们不仅知道其他文化的存在，而且对这些文化所知甚多。因此，由于在其他地域和其他时代发现新奇文化现象的可能性降低，意识形态—文化变化的一大重要来源便消失了。更具体地说，在艺术领域，发现不再是一种真实的可能性。大体上，其他文化的艺术（过去的和现在的）通过留声机唱片、文学和哲学

① 在能够交流的范围内——在我们的太阳系中——出现任何可与人类相比的存在，其可能性似乎非常微弱。

② William H. McNeil，《西方的崛起》，前揭，第565页。

③ 同上，第764页，以及该书结论部分。

④ 可能出现观点的实质性改变的一个领域是宇宙历史学，包括地球的早期历史。但该领域的新发现不可能对文化历史产生很大的影响。

⑤ 请见 Boyd C. Shafer，"美国历史研究"（The Study of History in the United States）。

⑥ 尽管信息的积累一直以惊人的速度持续进行，但任何发现对于浩瀚的历史数据资料的影响都必将越来越小。

译著以及博物馆或复制品，均可获得。艺术家只需选择其影响来源。由此看来，文化的现在和过去都是永恒静态的。

但是，科学技术领域的发现和创新或许最有力地推动了我们文化及其意识形态中近来发生的变革，那么这些领域又将何去何从？难道这些领域的变化将不会继续吗？当然会。但是有充分的理由认为，尽管科学技术将在未来数年继续繁荣，但所发生的变化将不会影响既有的根本性前提和方法。这些变化将是程度上的（更为高效的计算机、更为迅捷的交流手段、更大的核反应堆）而非种类上的（基因变化的新理论、新奇的交通方式等等）。此外，甚至变化的速率也很可能逐渐减慢。通过审视以下方面在未来可能的发展——交通、计算机的改进、高能加速器的建造、疾病和人口的控制以及对物质世界的探索——约翰·普拉特认为科学技术变化的速率正在保持平稳状态，并且：

> 20世纪特有的大部分剧烈变革……不可能以现今的速率持续下去。……显然诸多此类变化将很快趋向于各种极限，因而社会的这些方面必将开始以更为稳定的形式呈现出来。
>
> ……我认为可以表明我们现在的许多变化都已在迅速冲向这样的极限。而我们针对变化所做的许多社会调整也正迈向可称作“稳定状态形式”[steady-state forms]的境况，这些形式能够包容未来大大小小的技术发展，而又不会发生大量额外的重组。①

这并非断言（正如普拉特所指出的）“重大发展”将不再出现，尤其是在生物学方面，我们关于人类心智过程的本质还亟待进一步了解。但此时，这些发现在社会和文化意识形态中，将不大可能实现如过去一百年

---

① John R. Platt，“走向人类的步骤”（The Step to Man），第607页。

甚或五百年中的革命性变化。

意识形态与变化

尽管新奇性——来自异域文化或者本文化内部的技术革新——促进了西方的变化，但并非必然如此。要促进变化，新奇和发现必须发生在有利的意识形态—文化环境中。环境的极端重要性显著地体现在中国和西方利用技术发现和文化接触的差异上。中国的科技发现对中国人的生活影响甚微；而当这些创新被带到西方时，则产生了重大结果。 138

> 横贯亚洲的频繁交往，其真正的重要性并不在于对中国产生的任何影响，而在于中国的某些关键技术要素进入信仰伊斯兰教和基督教的地域，特别是火药、指南针和印刷术。这些技术发明对西欧历史的重大意义无论怎么高估都不为过；但它们在中国却相对影响平平。①

在过去四百年促进西方如此重大变化的意识形态网络，是在文艺复兴和宗教改革时期由一种观念和信念的复合体所形成，其中一些观念和信念要追溯到古希腊时期，也有一些在本质上是新兴的。部分地由于该意识形态自身内部的非一贯性，也由于其所催生的政治—经济—社会领域中的变化反馈于该意识形态，所以自 17 世纪以来，这一意识形态经历了相当大的改变。原初网络的某些方面由文化总体中的事件所强化；例如，各门科学的成功强化了如下信念，即自然总有规律可循，而人类的理性能够发现这些规律。有一些方面则被削弱——例如神力在人类事务中发挥的作用。还有些方面随着文化及其意识形态的发展而得到重新诠释——例如，将历史看作具有目标导向的进步过程这一观点。

概述西方意识形态以及该意识形态与它生发其中的文化之关系超

---

① McNeill，《西方的崛起》，前揭，第 530—531 页。

出了本书研究的范围。这样的描述将包括1600年至1950年的欧洲思想—社会史。本书也并不试图论述该意识形态的所有要旨或追寻其相互联系。而是在19世纪后期和20世纪早期的语境下对该意识形态进行思考，并且更为具体的是，思考这样一些要旨，它们表明我们的世界观正在变得与即将到来的静态相一致。因此，意识形态网络的重要方面将一笔带过，而其他方面则忽略不提。此外，尽管西方意识形态正在经历革命性的变化，但需要强调的是并非所有文艺复兴以后的意识形态要旨都在被改变、取代或废弃。一些根本性要旨不仅在新的意识形态中得以保留，而且被认为比起初传播时更为确定、更为盛行。列举三个重要例证：从本质上世俗的角度理解人类和宇宙的本质；与之相应，相信在不诉诸超自然或其他权威的条件下，人类的心智能够发现真理；对思想多元化所产生的观点和方法之多样性和差异性，持包容态度。在某些情况下，只有某种要旨的某一方面受到质疑或调整。例如，虽然起源于古希腊的自然主义得到保留，但往往与之相伴的目的论却并非如此；或者，尽管人类的创造性仍旧是一种文化价值，但其作为个人表现的特殊实现却也并非如此。换言之，意识形态中正在发生的变化并不构成与过去的彻底决裂；但这种变化确乎质疑着先前意识形态网络的诸多基本前提。最后，由于一种意识形态的要旨并不构成如下体系，即以一种或两种观念为公理，由此推导出其他观念和信念，因此对这些要旨的论述顺序并不暗示任何优先性。

139

分析形式主义观点

自17世纪以降，物理学就成为对宇宙以及人类在其中的位置进行概念化的主要方式。[①] 物理学在进行预测以及促进技术发现方面的成功日积月累，致使人们相信在所有知识领域中都可找到绝对、不变、决定论式的自然规律。人们还认为规律所实现的因果联系是直接而简

---

① “当基本原理赢得了物理学家思想上的支持……便成为所有其他研究领域的研究范式。……赫尔姆霍尔茨表达了这一态度：‘理解一种现象，不外乎就是将之简化为牛顿式的规律’”(Norwood R. Hanson，《发现的模式》，前揭，第91页)。

单、必要且充分的。人们在历史、经济以及新近发展的社会科学中找寻类似的规律。直至 19 世纪末，有充分的根据认为这种探究终将成功。化学、地质学和生物学中的发展似乎表明在这些科学领域中能够找到恒常有序的规律和最终根本的真理。以时间和种族为中心的历史观点也似乎表明社会演进和社会变革同样存在恒定绝对的规律。

但是到 19 世纪末，自然科学中的新发现提出了关于物质本质的疑问，并进而质疑绝对的时空观念。在社会科学中，弗洛伊德理论的发展致使 18 和 19 世纪关于人类行为的观念似乎非常值得怀疑，这些观念基于理性的和启蒙的自我利益；而第一次世界大战同样使得资产阶级对于进步的自豪感显得有些为时过早。20 世纪 20 年代的反理性回应——达达主义、未来主义和超现实主义——是态度变化的征兆，这些变化因 30 年代大萧条、第二次世界大战以及（最重要的是）1900 年以后发生在科学理论中的变革而得到强化。 140

至 20 世纪 40 年代早期，"理性信仰时代"的三大根本原则不再可靠：(1)存在简单的、一对一的因果联系；(2)能够发现一套绝对且永恒的真理或规律；(3)物理规律、生物过程和社会发展的决定论特点。宇宙不再能被看作一个极其复杂的机制，一旦被"上帝"发动，便将经历其必然的过程，完全在意料之中。不确定性进入对世界的概念化过程中，不仅作为自然理论和社会理论的组成部分，而且是在形而上和认识论意义上："规律"成为假说，有所修改，理所当然；"因果确定性"成为统计概率；通过简化为物理学或某一套其他的理论前提而得出一个包罗万象的统一体，这种做法的可能性越发渺茫。多元性在宽容的世俗主义的推动下，所产生的并不是统一于一套基本原则和原理（以及一种囊括一切的世界观）之下、相互联系的一组学科，而是多套不同的原理（由共存的、有时甚至相互抵触的概念组成），既在学科内部，又在学科之间。人们发现真理和事实原来是多元的。而且，多元性——也许是自相矛盾的——也考虑到一元论模型的可能性。

认为真理就是单一不变地呈现事实，这种观念不再可靠。例如，在数学领域，各种新的几何学得到发展，运用不同的基本原则和原理，作

为替换性“真理”而与欧几里德几何学共存，后者在过去两千年中似乎都是绝对的，而且得到经验上的证实。人们发明出新的计数系统：二进制和八进制系统成为除十进制系统之外“有效”且有用的替换性选择。不再存在单独一种数学“真理”。同样，在科学领域，不同的假说被用来解释不同类型的现象——即便是在同一学科中。

此外，接踵而至的科学范式不再被看作对某一“终极”事实的愈加精确的呈现。这一态度成为科学家们的共识，亨利·埃林在其美国科学进步协会的主席发言中表明了这一点：

141

> “何为真理?”19 个世纪之后，对于庞蒂乌斯·彼拉多[Pontius Pilate]提出的这个问题，我们仍在不断得出新的答案。这种确定性的缺失，其原因显而易见。宇宙极其复杂，因此即便是最广阔的视野，充其量也是片面的、暂时性的。各个世代都以重新评价和重新诠释为己任，因此对于真理的探究永无止境。①

科学的历史可被看作一个“从原始的开端起始的演进过程——其相互接续的步骤以对自然的理解日益详尽完善为特点”；但此类进步性的完善并不必然要求“如下观念(无论是明确的还是暗示的)，即范式的变更使科学家和向科学家获取知识的人越来越接近真理”。②应当注意到，托马斯·库恩关于科学发展的观念具有明确的非目的论性质。他在描述科学研究的历史时说道：“整个过程可能已经发生——正如我们现在认为的生物进化的发生——而又并不得益于一个确定的目标，一种永久固定的科学真理，科学知识发展的每一阶段都更好地体现了这一真理。”③

一旦人们承认替换性的基本原理和假说在特定语境下或许有效可

① Henry Eyring，“这个变化的世界”(This Changing World)，第 1 页。

② Thomas S. Kuhn，《科学革命的结构》，前揭，第 169 页。

③ 同上，第 171—172 页。

靠，科学理论的历史就应当成为严肃研究的一个课题。事实也的确如此。“对(科学)历史的兴趣，”简·奥本海默写道，“对于那些以广阔视角看待其研究的学者而言变得非常可敬。……科学史如今已是一门独立的科学学科，甚至连国家科学基金会和国家卫生机构都为历史研究提供资金支持，认为这些研究推动着科学的健康发展。”①

数学理论和科学理论具有条件性，不仅因为它们是人为创造的——但绝非武断的——概念，②而且因为所提出的这些概念既无法从逻辑上也无法从经验上建立完全、绝对的真理。例如，哥德尔[Gödel]的著名论文“向数学家们提出明证，即公理性的方法具有某些局限性，使得即便是普通的整数算数也不可能通过其手段而得到彻底的系统化。再者，他的证据揭示了令人惊诧而忧郁的事实：除非通过假设推理原则，否则任何复杂的推演体系都不可能建立逻辑上的一贯性，而且假设推理原则的内在一贯性与体系自身的一贯性同样令人质疑”。③在微观物理学中，情况有所不同。发现确定的终极真理之所以不可能，是因为观察者本人也是衡量体系的组成部分。 142

> 我们不再能够脱离观察过程而谈论微粒的行为。一个最终的后果是，量子理论中经过数学系统论述的规律不再研究微粒本身，而是研究我们对于微粒的认识。也不再可能问询这些微粒是否客观地存在于时空当中，因为我们所能够参考的所发生的唯一过程，是那些体现某种其他物理系统中微粒互动的过程，即一种衡量工具。④

---

① Jane Oppenheimer，“生物学诸视角”(Perspectives in Biology)，第7页。

② 就此而言，例如，诺伍德·汉森认为：“微中子观念像其他原子微粒观念一样，是一种反溯性的**概念建构**[conceptual construction]……这并未降低原子物理学的研究课题的真实性。基本微粒不是逻辑虚拟物……”(Norwood Hanson，《发现的模式》，前揭，第124—125页；着重记号为笔者所加)。

③ Ernest Nagel and James R. Newman，“Gödel's Proof”，第71页。

④ Werner Heisenberg，“非客观科学与非确定性”(Non-Objective Science and Uncertainty)，第446页。

人们也不再将因果关系理解为一种客观的、可观察的联系——即一种经验事实，其存在独立于人类对世界的概念化。人们也不再像休谟那样将因果联系看作仅只是一系列事件连续的结果。而是如诺伍德·汉森所言：

> 原因确乎与结果相联系；但这是因为我们的理论将之相联，而不是因为世界就是由宇宙的粘合剂聚合在一起。……“原因 x”和“结果 y”背后的观念仅当处在某种模式的理论背景下，才具有可理解性，这种理论保证了从 x 到 y 的推导。①

在社会科学领域，发现固定客观规律的可能性在本质上是一种希冀而非一种信念，因而学者们日益怀疑某种单一、终极、不变之真理的存在。对其他文化和往昔文明的细致研究，越来越显著地表明许多被认为支配着个人行为和社会行为的公理实际上是以种族为中心的推断，得自近来的西方文化规范。因此，尽管可能存在（例如）个人心智行为的普遍性跨文化规律，②但这些规律在不同文化中通过不同方式实现——作为不同的客观事实。更为重要的是，人类行为的等级性特征——从个人行为到群体行为，再到文化总体及其机构的行为——导致了不同学科的发展，每一学科所考虑的事实和所提出的原则原理不尽相同。

（情况发生了混淆。未能认识到等级结构在原则上具有非连续性，这导致人们试图运用简化论或是统一**所有的**社会科学。其结果是学科之间界线不清。很少有人认识到，如莫里斯·曼德尔鲍姆所指出的，“人们无法理解人类作为社会成员的行为，除非假设存在一组事实，我称之为‘社会事实’[societal facts]，与具有‘心理’特性的事实同样根

---

① Norwood Hanson，《发现的模式》，前揭，第 64 页。

② 请见 Leonard B. Meyer，“民族音乐研究中的普遍主义与相对主义”（Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music）。

本”;[①]而且还要假设,尽管任何一种模型的事实或一组事实必须考虑到等级结构不同层次之间的互动,但试图将社会行为简化为个人行为,或将所有社会科学统合在某一学科之下,“对于社会学家和心理学家而言,都是一个错误的目标”。[②])

许多史学家和历史哲学家近来都赞同历史是一种构建的观点。因此,约翰·赫伊津哈认为“历史从来都是将形式强加于过去,除此之外,它无法宣称拥有其他内涵”。[③]历史是一种构建,因此常被争论,因为历史的写作总是通过某种现在的视角,因而必然具有诠释性和筛选性。所以,菲利普·巴格比写道,历史学家“以现在的角度呈现过去,受启发于其同代人的趣味和所关注的问题。主要是出于这一原因,‘历史’必须不断地被重写。各个世代都必须找到自己的诠释者,即这样的历史学家,他们表明过去何以能够联系到当下的新需要和新问题”。[④]同样,乔治·赫伯特·米德注意到:“如果我们拥有尤利乌斯·凯撒时代一切可能的文献记载和历史遗迹,我们无疑应当对凯撒其人及其一生中所发生的事件有更为真实的了解,但这将是属于当下的真相,未来的当下将从其自身新的本质的视角重构这一真相。”[⑤]然而,应当注意到,假如未来被证明总体上是静态稳定的(正如本书所提出的),那么对于过去的描述将不具有多少变化的理由——即,这些描述也将是稳定的。

144

尽管历史研究的建构主义特征甚至考虑到同一事件的多种诠释,但并不能由此得出,历史描述无法客观有据。查尔斯·弗兰克尔对此

---

① Maurice Mandelbaum,“社会事实”,前揭,第478页。

② 同上,第477页;也请参见 Ernest Gellner,“历史与社会学中的整体主义与个人主义”(Holism versus Individualism in History and Sociology)。

③ Johan Huizinga,“历史概念的定义”(A Definition of the Concept of History),第5页。这并不意味着历史不可能客观真实。人们对于科学可以有类似的说法,即科学总是将形式强加于自然时间之上,尽管我更倾向于说历史和科学中“对形式的发现”。也请参见上文注18;W. H. Walsh,“历史中的意义”(“Meaning” in History),第297页;以及苏珊·斯泰宾[L. Susan Stebbing],请见上文第92页。

④ Philip Bagby,《文化与历史》(*Culture and History*),第49页。这是一个普遍论点的极端而具有社会“激进主义”性质的表述。至于那些认为历史必须“进入”历史人物和历史事件内部对之进行阐释和理解的人,他们并不持此立场。

⑤ George Herbert Mead,“公认之往昔的检验”(The Test of the Accepted Past),第74页。

问题的论述尤为清晰，颇具说服力：

> ……某一系列事件是否导致某些结果，这是一个客观实际的问题。因此，尽管两位史学家在诠释同一段历史时，可能合法地选择不同的最终结果，但这并不意味着可以选择任何最终结果。而且，对某一历史时期的两种诠释可能实际上并非提供对相同事实的两种描述，而是对不同事实的描述。第一种描述以事件 E 开始，追寻其后果 C_1、C_2、C_3……直到最终后果 T_1。第二种描述同样始于事件 E，但所追寻的是其他的后果 C_x、C_y、C_z……直至最终后果 T_s。

弗兰克尔的分析使他进一步指出：

> 很显然，具有不同社会习惯的史学家会以不同的视角看待同一事件系列，尽管如此，却并不能由此得出，过去或者我们对于过去的信念在各个世代都必然得到重建。不时地出现有关所发生事件的新证据，或是关于人类本质或社会结构的更为可靠的新理论。此时，后来的史学家的确要重写其前辈的历史：关于事实，他们有异议。但是如果后来的史学家根据最终后果来撰写历史，而这些后果不同于其前辈所关注的后果，那么他们就不是在重写历史，而是在撰写另一部历史。原来的历史可以是真实的，不仅对于写作当初，而且对于后世皆如此。①

145

在更普遍的意义上而言，欧内斯特·内格尔研究了致使人们认为社会科学必然具有主观性的原因，由此得出结论，即"之所以……在本质上

① Charles Frankel，"历史中的解读与诠释"(Explanation and Interpretation in History)，第421页。

不可能确保社会科学中得出客观……结论，其多种原因并未确立其旨在确立的东西，即便在某些情况下，这些原因无疑使人们关注这些学科中所频频遇到的重要的实际难题”。①

这些对于知识本质和理论有效性的新态度，反映了并反映于哲学家对其任务的构想。因为如果知识是一种构建，那么追问终极事实或终极真理，对于哲学而言毫无意义；而将所有知识统合于一种综合性体系或一套理论前提之内的任务，也变得不那么紧迫（若非不那么具有吸引力），因为这样涵盖一切的体系本身将是一种聚合构建[metaconstruct]，就其有效性和认识论地位而言，在本质上无异于其他较低等级的概念。哲学日益关注的是不同学科中逻辑体系和理论的发展和分析、归纳法和科学方法的本质、论证和论断的有效性，以及对经验进行概念化和交流的范畴。帕特里克·加迪纳《历史理论》的第二部分提供了这一新态度的多种代表性例证；加迪纳本人也指出这些关注点，他写道：“下述两者完全是两回事，一方面，对物理学或生物学中某种假说表示赞同并进行论述——这样做就是以一个物理学家或生物学家的身份进行论说：而另一方面，审视这些论述所呈现的形式、其论点所引用的看法及其表述的角度和语汇——这些问题可能引发哲学兴趣，具有哲学上的重要意义。”②

进步观的消亡

146

与西方文化认识论信念的这些变化相补充的，是该文化对于变化本身性质的看法也发生了相应的变化。产生于17世纪、繁荣于科技进步基础之上的进步观，成为18和19世纪的信条。③

---

① Ernest Nagel，《科学的结构》，前揭，第502页以及第十三章和第十四章。

② Patrick Gardiner，《历史理论》(*Theories of History*)，第265页。同样，诺伍德·汉森写道“哲学家所能做的只是记录、比较和分析经典力学观念体系中力学规律表述的不同立场”(Norwood Hanson，《发现的模式》，前揭，第113页)。

③ 正如伯里所言：“(对于进步的)信念是一种信仰行为”(J. B. Bury，《进步的观念》[*The Idea of Progress*]，第4页)。

> 毋庸置疑，自然规律，就像路易十四的法律一样，是参照预先设定的目的而制定的。因此自然规律开始被看作是有秩序有规则的条款规定，是自然为实现某些特定目的而制定，这些目的通过理性思考而得到辨识，不外乎是促进人类的进步和福祉。①

暧昧的科学主义和天真的乐观主义，与对历史必然性毫无根据的信仰和有失谨慎的目的论，这两方的融合愈发显得极其错误。

决定论性质的规律（如牛顿力学规律）具有普适性——通行于生物学、心理学和历史学领域——这一假设并未证明其可行性，虽然它深刻而广泛地影响了19世纪的哲学（如黑格尔）、社会科学（卡尔·马克思）和文学（托尔斯泰和左拉）。②不仅未曾发现关于人类行为的普遍、必然的规律，而且即便是在物理科学和生物科学领域，具有严格决定论意义的体系似乎也只是例外而非常规。

人文学科中更加难以赞同历史进步观。很少有人真的愿意主张，自古希腊时代以来，文学或艺术中就存在"进步"。甚至在音乐中，即便人们感到这门艺术自中世纪以来便"发展前进"，③但也极少从必然进步的角度进行表述。随着历史音乐学和民族音乐学的发展，风格进步的观念几乎完全遭到摒弃。但尽管风格进步观念在关于艺术的论述中从未获得多少普遍的认可，决定论观念却得到广泛认同。这种观念的呈现形式并非是对作品或风格之间的必然进步的信念，而是对于作品内部的审美必然性的信念。因此，人们认为，一部高质量的音乐作品、

147

---

① Frederick J. Teggart，《历史理论与进程》(*Theory and Processes of History*)，第276页。

② 因此托尔斯泰告诉我们："在历史性事件中，所谓的伟大人物是为事件命名的标签……他们的每一次行为对他们而言似乎是其本人意志的行为，但在历史的意义上，这些行为是非自愿、不自觉的，与历史的总体进程相联系，在时间的永恒中注定发生。"(Tolstoy，"作为历史产物的人"，第267页)；至于左拉的观点，请见 Zola，"作为社会科学的小说"(The Novel as Social Science)，第276页。

③ 18和19世纪的观念认为音乐是从"原始"开端进步而来，这一观点在 Curt Sachs，《音乐的泉源》，前揭，第5—8页得到论述。

一首优秀的诗歌，其中的每个音符、每个词语都是必要且不可改换的。必然性成为一种审美标准，一种对于价值的检验。①艺术中的必然性学说，尽管仍存在于一些甚至是最前沿的理论体系，但已广受质疑，不仅在艺术理论和艺术实践方面——允许相当广泛的机遇事件或偶然事件——而且在哲学美学层面皆如此。②

对于自然目的论的信念，其产生可能是出于如下需要，即调和科学世俗主义与人类事务中对某种神圣关注的信仰，而这一信念在现代自然科学中从来都不重要。如今在生物学中，该信念也广受质疑。③虽然进化论领域曾是有目的进步的范例，但在该领域中日益明显的是，“自然进化进行选择是基于相对短时间的决定，大部分物种都会灭绝。这一过程无法预知未来，因此如今进步的必然性和某种总体规划的存在势必受到质疑”。④

在社会科学领域，目的论似乎是一种更为合理的解释。但两次世界大战、20 世纪独裁专制的非人性以及经济大萧条，沉重打击了人类对于进步之必然性的信心。社会科学的发展壮大，其部分动力来源于表明社会进步的诉求，最终对社会进步观念产生怀疑。因为人类学家和文化史学家试图从其自身的角度（通过移情认同）理解异域文化和早期文化，这使得人们意识到西欧文化的“优越性”不能被视为当然——即依照正确的理解，其他文化意识形态和行为方式是合理、正当、有价值的。这些变化与上文提及的哲学方面的变化相互作用。文化相对主义的趋势日益增长，促进了如下观点，即事实是一种构建，而真理是多元的。此类观点的发展反过来又加快了自然而必然的进步信念的消亡。 148

① 历史决定论也包含价值判断。关于这一观点的批评，请见 Morris R. Cohen，《理性与自然》(*Reason and Nature*)，第 377—379 页。而强调审美必然性之重要意义的作曲家往往也恰是利用历史必然性观念来支撑其实践的作曲家，这一事实具有启发意义，而不仅仅是偶然事件。请见本书第十章，“来自历史必然性的论证”。

② 请见 Catherine Lord，“有机整体再思考”(Organic Unity Reconsidered)，以及 Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第 33 页。

③ 例如，埃尔温·薛定谔说道：“自然不会依目的而行事”(Erwin Schrödinger，《生命是什么？及其他科学论文》，第 22 页)。

④ Van Rensselaer Potter，“社会与科学”(Society and Science)，第 1018 页。

这些变化的结果是对自然而必然的社会历史进步观念日益增长的怀疑和醒悟。据罗伯特·海尔布罗纳所言，当代思想所欠缺的，“不是个人的乐观主义，而是历史的乐观主义——即相信变化对于人类的更好际遇具有紧迫性和普遍存在性，它的出现可由历史默默地呈现”。①

尽管进步观并不在实际上创造变化，但其对历史进程的根本性的乐观主义观点提供了一种欢迎和鼓励变化的环境。正如查尔斯·比尔德[Charles Beard]所言：“……如果进步观不是真实历史不可避免的结果，那么作为一种对于可能性的信念，它可能会造就历史。”②这种原则上的乐观主义不再令人信服。变化正在失去它的魅力。未来也不再诱人地眨眼睛。我们自愿停滞；静态成为可能。但过去也不会提供怀旧式的安全感。时间的箭头不再负载价值。

最后一个或许有些猜测性的观点——这一观点之所以有相关性，是因为它关注文化对于变化的总体态度，之所以有补充性，是因为它包含宗教信念而非世俗信念中的变化：我认为，对西方尤其在17世纪以后出现的变化起促进作用的因素之一，在于有关人类原罪的宗教信条。因为如果人类被认为生来有缺陷——继承了亚当的罪恶，或许还负罪于耶稣基督的死亡——那么人类必须努力做出改变，寻求赎罪和拯救，无论在今生还是来世。尤其对于新教徒而言——而且在新教国家，进步观最强烈，技术变革也最显著——变化显然是一种重要的价值。

然而，自然科学的发展与成功导致了关于人类和宇宙的日益具有世俗性的观点。尤其是在过去50年中，对灵魂—肉体二元论的有效驳斥(见第九章)——这种二元论是精神不朽学说的主要支撑之一——严重削弱了宗教信仰以及对于人类原罪的信念。这一信念在此之前推动了我们文化中的变化，就此而言，变化的那种动力不再真正有效。 149

历史的中立性

怀疑自然且必然的进步规律的存在，以及与之相应地怀疑发现终

---

① Robert Heilbroner，《作为历史的未来》，前揭，第47—48页。

② 在他为J. B. Bury，《进步的观念》，前揭，所写的导论中，第28页。

极事实和最终真理的可能性，这极大地改变了人类对于过去和未来的态度以及与这两者的关系。现在不再被看作是从原始蒙昧和被误导状态向日臻完善和启蒙境界进展的光辉积累的结果。如果说在17世纪，“过去从灵感的源泉转变为诸多错误的集合，而未来——迄今毫无特色——已如一片‘允诺之地’浮现”，[①]那么在20世纪，过去又复成为获得洞见的具有相关性的源泉，并且同现在和未来一样，成为暂时性真理的相关来源。但这一新的意识形态并未回归早期的观点，即认为过去——通常是某一种过去——作为洞见和灵感的来源而尤其受到青睐。这种正在出现的意识形态，对于历史学和民族学可以说都是“中性的”。它既不以时间为中心，也不以种族为中心。赫伊津哈写道：“我们的文明第一个将世界的过去作为自己的过去，我们的历史也第一个成为世界的历史。”[②]

过去的潜在相关性也因人文学科和社会科学的学术研究发展而得到增强。对于我们自己的历史，对于其他文化在过去一百年中的历史，人们的了解迅猛增加，这深远地影响了当初催生这些学科的意识形态。正如不断改善的交流方式“收缩”了物理空间，将不同民族、不同文化带入同一世界，并销蚀着文化差异，日益增多的了解也“压缩”了历史时间，消除了过去与现在的区别。如今，我们实际上对古希腊与18世纪的法国同样了解，而对18世纪法国的认识也与对20世纪美国的认识程度相当。过去，无论是晚近的还是久远的，都与当下一样唾手可得。而且，差异将进步一减小，因为晚近的过去（自20世纪40年代以来）通过照片、电影胶片、录像带、留声机唱片、磁带录音等手段得到保存。当音乐的世界史可在任何一家音像商店购得，说贝多芬存在于过去又有何意？他的音乐与布列兹的音乐同样容易听到——而且更甚！在美术中，“一切风格都全然是现在的、同时的”。[③]而在文学领域，过去不仅在新的廉价版本中易于获得，而且通过电影和录音得到生动再现。马歇 150

① Robert Heilbroner，《作为历史的未来》，前揭，第22页。

② Huizinga，“历史概念的定义”，前揭，第8页。

③ Ellman and Feidelson，《现代传统》（*The Modern Tradition*），第456页。

尔·麦克卢汉将这一状况表述得非常清楚(尽管可能有些夸大):"由于新的移情性的艺术分析方法和文化分析方法使我们很容易获知人类的一切感受形式,因而我们不再局限于过去社会的视角。我们将之重建。"[①]过去与现在在经验上的差异将来很可能不再那么鲜明。因为尽管20世纪中叶的事件在时间上将变得久远,但我们的重孙辈对于我们这个时代与他们自己时代(比如说2065年)的经历或许在经验上将不会有很大差别:他们能够听到和看到林登·约翰逊[Lyndon B. Johnson],甚至就像听到和看到他们自己的总统一样;他们注视公民权利游行,甚至正如注视他们自己的社会行动组织;他们听斯特拉文斯基指挥他自己的音乐,正如聆听他们自己时代的作曲家。

当过去与现在在思想和心理上的差异有所弱化时,历史事件便越发具有相关性,也越发容易获得。直至20世纪,过去与现在的重要区别之一就是,过去显得更为有序(甚至在混乱时期亦如此,因为人们是从目的论的角度对之加以理解),更可理解,甚至更有意义。这部分是由于对进步观的信仰。因为如果人们相信进步,那么某一过去事件之后可能跟随的数量庞大的多种其他后果,实际上可以被忽视:只有得到实现的、被视为必然的后果需要在解释和理解中显现。历史的意义明白无疑地以时间为中心:过去不仅被用来解释现在,而且要使现在正当有效。但我们掌握了关于过去的极其丰富的信息,并且不再坚持必然的、目的性的历史进程观念,这使得过去似乎与现在同样错综复杂、令人迷惑(若非同样不确定)。历史距离带来田园魅惑的时代结束了。俄狄浦斯的动机非常复杂。高尚的野蛮人一去不复返。

这种变化不仅是相关性在程度上的变化;而且也是其在种类上的变化。进步观与最终真理信念的消亡改变了过去和现在的作用。只要人们认为历史是必然而具有目的的,过去的相关性便仅只起辅助作用——准备作用。其孩童气的、踉踉跄跄的观念不过是通向当下真理的天真的脚步。而一旦人们以从过去到现在的视角来看待发展,对昨

① Marshall McLuhan,《谷登堡星汉璀璨》,前揭,第60页。

日的真理给予共鸣性的尊重和理解，那么至少就此而言，过去不再是极端不同的。过去与现在在时间上相互分离，但在认识论上地位相当。

历史不再是回退性透视法中的图景，消失于过去某一点——美术家利用透视法仅是为了强调前景中的某中心形象或中心事件。而是像中国传统的卷轴画一样，尽管可以总体概览，但通常要进行局部细察，局部的界限——所发现的模式——部分依赖于历史内容的结构，部分依赖于观者的兴趣。但这幅图景的每一部分都同等重要、同等详细地呈现了历史事件。

艺术和批评中的形式主义

最大程度地减弱过去与现在之差别的趋向也明显地体现于艺术和批评中形式主义的盛行。据此观点，艺术作品在其自身内部拥有完整的意义。

> 对当代实践和对过去艺术的了解具有根本意义的是如下理论观点，即一切美术中最重要的是基本的审美成分，是所构造的线、点、色、面的特质及其相互关系。这些成分具有两个特点：具有内在的表现性，而且倾向于构成具有内聚力的整体。对于内聚的表现性结构的趋向同样可在所有文化的艺术中找到。……这样的观念如今为大多数艺术研究者所接受，尽管他们并不以完全相同的信念来运用这些观念。①

主题仅被赋予“造型”意义而非再现性内涵，而且造型艺术中在过去与现在之间作出最明显区分的那一方面的重要性被最大程度地弱化。

历史毫无相关性。②由此观点得出的一个推论是，艺术作品的起源——艺术家及其传统的历史——对艺术作品本身的鉴赏和理解并不 152

---

① Meyer Schapiro，“风格”，前揭，第282页。

② 请见本书第55页引用克莱夫·贝尔的内容。

重要。因此哈罗德·罗森伯格写道：

> 众所周知，“现代艺术”的标签与“现代”和“艺术”这两个词不再相关。一部作品要成为“现代艺术”，既不必是现代的，也无需是艺术；甚至不必是一部作品。来自南太平洋的拥有三千年历史的面具也称得上“现代”，而沙滩上找到的一块木头也可成为“艺术”。[1]

当然，形式主义并不限于批评领域，而是恰恰相反：形式主义批评的提出和发展，是为了解释——实际上也是为了支撑——造型艺术中的发展。强调纯粹造型价值（区别于再现性价值）的首要意义，这种趋向明显体现于立体主义、几何抽象艺术、抽象表现主义以及更为晚近的奥普艺术。当再现存在时，艺术家和批评家都认为它是呈现绘画真正要素——色彩、线条、纹理及其组织——的载体。

在音乐中，作曲家对形式主义的推崇比批评家更为热切，尽管总体而言，学院式批评和作曲家的批评都是从技术、形式的角度探讨音乐。仿效逻辑学和数学中抽象形式体系的发展，许多作曲家也寻求提出较为形式性的系统手段，用以限制选择；有些作曲家则通过借用自然科学中（尤其是量子力学）的一些概念术语，来体现其形式主义倾向。[2]还有一些批评家（正如我们所看到的）试图创造一种形式模型，其基础是信息数学理论所提出的观念。

在文学中，形式主义倾向不甚明显。也许部分原因在于（正如先前所注意到的），形式组织并非文学的一个主要结构方式。也有部分原因在于，在文学中人们永远无法逃脱指涉——语言必然是一种指涉“真

---

① Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第 36 页；也请参见 Munro Beardsley，“论艺术创造”（On the Creation of Art），第 301—302 页。我不禁要提请注意如下两种观念的自相矛盾的结合，即历史毫不相关，而新奇又是一种价值。因为倘若将时间性语境搁置一旁，我们何以知晓新奇究竟是什么？在彻底的形式主义立场上，新奇不仅不相关，而且不可知。相反，如果新奇是价值的一个基础，那么历史也必须成为批评的根基。

② 请见下文第十章。

实”世界事件的方式。然而，一种非历史主义仍具有某种重要性，它驳斥种族的、社会的和受时间约束的历史文化价值的重要意义，同时强调内部结构价值的重要性。因此，例如埃尔曼和菲德尔逊就认为“象征主义理论的主要倾向，无论相关自然还是相关抽象思维，都是要保持艺术的自律性。……带着不计后果的专一性，艺术仅仅表现其自身。”①

如果艺术仅只表现其自身，如果艺术在意义方面是自足的，那么其创造者和创造的时间便不再重要。建构主义—形式主义学说既不以时间为中心，也不以种族为中心。如果不将现在视为一种具有目标导向的必然过程的结果，如果早先事件与后来事件的差异仅在于历史时间，而不在于心理和认知，那么过去可能与现在同样有意义、有关系、有价值。实际上，正如我在第九章将希图表明的，这一学说至少在原则上使得对过去的利用成为可能。

建构主义的世界在艺术门类内部和艺术门类之间都是多元的。不仅不同的当代风格将并肩发展——既有布列兹和凯奇，也有巴伯；既有沃霍尔和德·库宁，也有怀斯[Wyeth]；既有罗伯—格里耶，也有贝克特或贝娄——而且过去的风格作为有效、可行、具有潜在生命力的建构，也将与这些当代风格共存于世。同样，西方借其他文化为己所用，在原则上也是可能的。

变化仍将可能发生。但新构建的创造或旧构建的复兴未必、甚至不大可能产生累积性的发展。由于这些构建被看作形式实体，在理论上相互独立，因而变化将倾向于以波动静态的形式出现。因此，即便坚持新奇是一种中心价值，但罗森伯格认为变化可能不是累积性的：“……我们的时代中已出现一种至高价值，即‘新’的价值。……这是一种完全具有流动性的价值。……‘现代艺术’无需在实际上是新的，而只需对于某人而言是新的。”②形式主义既不排斥也不促进变化和新奇。因为倘若某一构建与另一构建同样有价值、同样切实可行，那

① Ellman and Feidelson,《现代传统》,前揭,第12页。

② Harold Rosenberg,《新的传统》,前揭,第37页。

么便无需主动寻求或创造新奇。既然新的并不比旧的"更好"或更具相关性，那么风格变化本身就不应是迫切需要的。

154

趋向于非个人性与客观性

同进步观一样，个人天才观念和相应的将艺术作为个人表现的观念——两者都演发于17世纪，其发展一直持续到19世纪末——往往会促进累积性的变化。爱德华·洛温斯基教授将音乐天才观念追溯至始于文艺复兴的意识形态变化，表明天才观念与相应的创造性、个人表达和原创性等观念密切相联。在文艺复兴之后的世界中，"发明和原创将天才[genius]与才能[talent]相区分。有才能的人进行模仿：天才进行创造。……（创造即是）制造新东西，制造世界前所未见、前所未闻的东西，新鲜的、原创的、个人化的东西"。①对于个人表现和原创性，只有从既存共性实践的角度才能有所了解，因此对这些方面的强调便导致偏离传统常规和既成规则。"通过超越规则，天才打开了新的视野，音乐获得新的表现性维度。任何音乐手段要达到引人注目的表现，就必须濒临常规所允许的边界，或者越过界限。任何天才作品都必须超越常规的限制。"②

这些有关艺术创造性本质的观念似乎也得到其他文化领域经历的广泛证实。科学获得成功，是通过推翻"规则"——经院哲学。科学引人注目的成功，与技术的成就一起，表明创造性等同于新奇的发现。有所进步就是要做出改变。

赋予原创性和个人表现的声望极大地促进了变化的发生。③但通

---

① Edward E. Lowinsky，"音乐天才——概念的起源与发展"（Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept），第493－494页。

② 同上，第493页。我在《音乐的情感与意义》一书中提出，作曲家"就其本质而言作为创造者和制作者"，往往会改变风格（第69—71页）。如今我想将这一提议的相关性限制在1450至1950年之间的西方音乐发展范围内。

③ 和非其他文化中情况亦如此。据阿兰·梅里亚姆所言："变化和对变化的接受能力，在那些强调作曲家个人重要性的文化中更为常见。"（Alan P. Merriam，《音乐人类学》，前揭，第305页）

过偏离常规而进行表现的观念，其先决条件是传统规范的存在和可行性。因此，这种变化一定是置换性、进化性的，而非组合性、革命性的。即，变化一定具有累积性和发展性。

对个人力量的信念，对个人表现之重要意义的信念——自17世纪初以来就是西方思想的中心要旨——近年来已迅速衰退。亨莱[Henley]的诗句：

> 我是自己命运的主人：
> 　我是自己灵魂的舵手
> I am the master of my fate:
> I am the captain of my soul

已开始显得有些自负，有点傲慢。天才——即独自与重大发现或决定性抉择进行斗争的杰出创造者——已让位于研究群体、领导团队和统治集团。艺术，尤其是大众传播艺术，也包含集体行动，其最终的产品[product]（比“创造”一词更为准确）——一部电影、一档电视节目或是一部百老汇音乐剧——是脚本作者、导演、演员、制作人等各方之间商讨和妥协的结果。非个人性成为人类关系的特点：师徒关系让位于容纳有500人的班级和电视讲座；医生—患者关系也被高效却冷淡的专家诊所而取代；私人性的亲密感也让位于非个人的普罗大众。

在艺术中，非个人性以不同的形式出现。它通常意味着“我们必须不再将人文主义与浪漫主义的个性或一种拟人观相混淆，后者将个人置于万物的中心”。[①]美术家、诗人和作曲家的主要目标不是表现其个性，而是呈现一种非个人的客观的世界观或是普遍的秩序原则。因此，T. S. 艾略特坚持认为“诗歌不是情感的释放，而是对情感的逃离；不是个性的表现，而是对个性的回避”。[②]一种新的客观性应运而生，在这

① Wyeth Sypher，《现代文学艺术中自我的丧失》，前揭，第14页。

② Eliot，《文选》，前揭，第21页。

样的客观性中，作家要描述事物的特殊性和具体性。“我们必须努力建构的，不是一个‘意义’(心理的，社会的，功能性的)的世界，而是更加坚实、更为直接的世界”。①因此，强调抽象性和形式性要素的作家，与寻求绝对本义并仅只关注具体特点的作家相互联系：因为两者均力求客观和非个人。

156

在造型艺术领域，非个人的客观性明确表现在波普艺术和拾得艺术品[objets trouvés]中，其中艺术家的作品是以其他人的“创造”为基础。这些作品不是他的——甚或不属于“制造”该作品的人，而是属于总体文化。所描绘的人通常也并非个人，而是惯常情形下的惯常人物。②同样，构造物——一系列勺子、选举胸章或嵌在塑料中的小玩意，或是焊接在一起的汽车零部件，或是几何形状的展现——并非个人表现，甚至不是对文化“粗俗性”的评论。而仅仅是呈现出的物体——即事实。奥普艺术同样是一种客观形式主义。“抽象派绘画的确立，使色彩、色调、线条和图形得以独立运作。……剥离了概念联想、习惯和对先前经验的指涉，感知反应将会遵循内在固有的规律。”③

在音乐中，非个人性和客观性则表现为其他形式。作曲家为其作品的音高、时长、音色和力度系列预先设定公式，并完全遵循这些公式进行写作，这样的作曲家并不参与到所产生的构造与组合中。因而，“安东·韦伯恩以非主观的方式构思其音列，因此在某种程度上该音列是从外部发生作用”，④而布列兹的作品《结构 Ia》[*Structures Ia*]则是“富有逻辑地从所选出的要素中向前推进，他希望让音乐保持纯净，可以说是让音乐‘保持自我’”。⑤同样，允许随机事件为其做出选择的作

---

① Alain Robbe-Grillet，“Dehumanizing Nature”，第 364 页。

② 尽管波普艺术具有明显的再现特性，但我认为它是一种反错觉艺术。通过放大连环漫画或通过丝网印刷技术来重复照片形象，波普艺术强调了错觉的人为性和欺骗性，并由此推及总体审美错觉范畴。请见本书第 212—213 页。

③ William C. Seitz，《反应的眼睛》(*The Responsive Eye*)，第 7 页。

④ Herbert Eimert，“何为电子音乐？”，前揭，第 6 页。

⑤ György Ligeti，“皮埃尔·布列兹”，前揭，第 6 页。

曲家也是在寻求客观性和非个人性。[①]当然，非个人性的最后阶段发生于音乐家为计算机设计程序规则，并允许计算机来作曲。恩斯特·克热内克明确表述了这种情况：

> 所有这些新的企图和努力所共有的一个最为反传统的特点，就是趋向于使作曲行为去人格化[depersonalization]。无论是作曲家使其创作活动受制于一套他自己选择的规则，预先规定作品的每一阶段，还是将其行为限于仅只记录机遇程序的结果，而这些结果在本义上非作曲家所能控制，在任何情况下作曲家都不再以统治者的形象（由长期的传统所确立）出现，即不再在自由灵感那令人振奋的力量驱使下，随心所欲地创造新的原创的音乐形态，将其内心的讯息传递给有适当经验的听众。[②]

157

认为艺术是客观、非个人的观念明显与此时的形式主义倾向相关。如同科学家一样，艺术家也是“发现者”；而且艺术家的“创造”不再是通过表现自我，而是进行建构。音乐与形式逻辑或数学为伍。新奇也成为一种研究或一种解决问题的类型。

如果艺术家的个性和个人意志不再被视为具有重要性和中心地位，如果制作一部艺术作品是一次发现而非一种创造，那么某部作品的创作者和创作时间便多少无关紧要。艺术变得具有自律性。因此，据冯·霍夫曼斯塔尔[von Hoffmansthal]所言：“我们的时代没有得到救赎。……你可知道这个时代希望从何救赎？个人。……我们是无名的。……个性只是阿拉伯式的装饰图案，我们已将之弃绝。”[③]同样，皮

---

① 请见上文第68—69页对约翰·凯奇的引述。

② Ernst Krenek，“合理看待传统”（Tradition in Perspective），第36页。同样，布列兹也说过：“我们的问题是创造一种新的音乐语言……消除作曲家的意志，而选用一种预设系统”（Harold C. Schönberg，“先锋派大人物”[Very Big Man of Avant-Garde]，第11页）。

③ 引用于Sypher，《现代文学艺术中自我的丧失》（*Loss of the Self in Modern Literature and Art*），第16页。

埃尔·布列兹写道："倘若一定要为我的作品找到一个我努力描述的深刻动机，那便是寻求……'匿名性'[anonymity]。"①而汉斯·阿尔普告诉我们，"具体艺术[concrete art]的作品上不应有创作者的签名；这些绘画、雕塑，这些物体，应当在自然的宏伟工作室里，保持无特征性，就像云朵、群山、海洋、动物、人类。"②艺术家的个性，甚至是身份确认，对于批评而言都毫无关系。艺术作品的价值"独立于创作方式，甚至无关该作品由何产生——一只动物，一台计算机，一座火山，或是下落的粪桶"。③

对于个人主义和自我表现的信念促进了艺术中的发展性变化，就此而言，如今这种变化的这一诱因实际上并不存在。尽管对新奇的追寻似乎仍在继续，但在大部分情况下（见第 220 页）这是年代误植，是自相矛盾——与非历史性的建构主义和客观非个人性不相容，而新的意识形态以后两者为特点。④

158

超验特殊论

为了描述和理解事物和事件的复杂性，形式主义者将世界分为相

---

① Pierre Boulez，"奏鸣曲，你究竟要我怎样？"（Sonate, que me veux-tu?），第 44 页。

② Hans Arp，"具体艺术"（Concrete Art），第 52 页。

③ Beardsley，"论艺术创造"，前揭，第 301 页。

④ 与此相关的是要注意到，其他文化中的艺术史所暗示的不仅仅是非个人性与静态之间的偶然联系。因此，据马克斯·罗樾所言，在中国，从汉代至宋朝，美术在本质上以单一的一套意识形态为基础："大约一千两百年中，再现性趋势长期持续，而未曾有过真正的中断"（Max Loehr，"中国绘画史的一些基本问题"[Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting]，第 42 页）。与这一静态相伴的是一种客观性，艺术家的本质在其中得到揭示，但并不具有刻意性——即明确而有意识的自我表现目标（参见上引文，以及 James F. Cahill，"绘画理论中的儒家元素"[Confucian Elements in the Theory of Painting]）。印度艺术中似乎存在类似的静态与非个人性相伴随的现象，我们已经注意到，印度艺术世世代代保持稳定。普拉瓦斯·吉凡·查乌杜里论及印度诗人的心智时，写道："一切自我利益、古怪个性和个人偏好均被摒除；心智客观中立，但并非对事物漠不关心，而是吸收于事物之中"（Pravas Jivan Chaudhury，"印度诗学"[Indian Poetics]，第 291 页）。查乌杜里在其他地方则认为，"味"[rasa]，印度诗歌的中心概念之一，"其实现在于……自我丧失其自我中心的、实用性的方面，并采取一种非个人的冥想态度"（Pravas Jivan Chaudhury，"拉萨理论"[The Theory of Rasa]，第 148 页）。

互联系但理论上又相互独立、具有等级性的多重体系，并对此进行分析；对这些体系建构的解释是从因果过程的角度，这些过程相对简单、孤立，可以具体指明，并具有时间导向性。而当通过改善的分析、实验方法以及更为完善的观测技术，使得知识不断增多时，人们便发现由亚体系组成的更为宏观的等级体系。随着每一次将经验总体划分为亚等级体系，这种对世界的呈现开始变得更为抽象、更具人为性。尽管新的学科（如传播中的数学理论和游戏理论）通过将不同的研究领域联系于某一种模型或一套假说，可能在这些领域之间建立联系，但分析形式主义似乎不可能发展出一种高层次理论，能够将其所产生的纷繁复杂的多样性综合为某一种包罗万象的世界观。①

针对这种对于世界的抽象、分裂的认识，以及19世纪对个人主义、进步和目的论的信念（上文已进行探讨），一股重要的当代思潮作出回应，即我先前所称的"极端经验主义"[radical empiricism]，②但现在更倾向于称之为"超验特殊论"[transcendental particularism]，这一思潮寻求强调世界的相互联系性，以及我们对世界的经验的具体性。部分由于超验特殊论强调直接感觉经验的重要性和现实性，因此这种思潮对美术家、作家和作曲家的吸引力要强于对学者、哲学家和科学家的吸引力。而且由于这一思想本质上是一种对于经验的态度，而不是研究和组织经验的方法，因此超验特殊论以多种不同的形式出现——尽管所有形式在根本信念上没有分歧。然而，尽管分析形式主义和超验特殊论在某些问题上存在基本的、深层的差异，但二者相互补充，我们将有机会指出，它们在一些非常重要的意识形态要旨上意见统一。

159

超验主义认为，分析形式主义的概念构想——无论是在艺术中还是科学中——歪曲了我们对于世界的理解。而确乎现实的和真正真实的，是具体、特殊的感觉经验。这些是我们所知道的。其余只是推论。理论和假说，等级和关系，是抽象、人为的推断，存在于人类与世界的独

① 当代哲学的"统一"，是通过思考各种论证、理论构架和知识的本质，而不是通过发现先前从未注意到的事实、关系，或是不同等级体系或同一体系的不同层次之间的因果联系。

② 请见本书第五章。

特和实存的事实之间。当人们将感知从此类抽象的概念性范畴加以整合，事物原初、具体的直接性便被遮蔽。我们看到的是一个圆圈，而非这个独一无二的红色圆形状态；我们听到这个和弦，比如说，是属七和弦，与其之后的和弦具有功能上的联系，而不是将之听作声音的一种独特组合，其自身内部具有价值；我们感受到的情感，是根据我们文化所制度化的分类整理，而非无可比较的独特反应。"每一时刻，"罗伯—格里耶写道，"文化的外围（心理的，伦理的，形而上的，等等）都不断被添加到事物之中，区分出它们真正的奇特性，使之更易于理解，更加可靠。"[1]要对事物强烈、深层的新鲜性有所经验，我们必须摆脱预先构想的范畴，包括那些产生于个人目标和私密欲望的范畴。对世界的感知和经验，不应从自身利益的角度，而应当客观公正，没有倾向；艺术也应以同样的方式被创造。在这一点上，分析形式主义与超验特殊论在本质上相一致，尽管原因不同。因此，就客观性削弱了累积性变化的倾向而言，超验特殊论也支持静态。

160

非目的论

形而上框架、比喻性语言和心理学理论也遭到拒斥，原因在于，由于它们是预测和期待、欲望和希冀的来源，因此也是失望、挫败和焦虑的诱因。因此赫伯特·科尔写道："罗伯—格里耶认为萨特对事物产生苦闷，是因为他期望从中获得答案。……最终，引发绝望的是人类的期待，而非物质世界。"[2]为了感知和理解世界的本真原貌，人们必须放弃目的，放弃努力，放弃具有目标导向的行为。目的论性质的解释是误导性的，是人类中心意义上的。人类是自然的组成部分。而正如自然没有任何目的——自然只是存在着——人类及其所创造的艺术亦应如此。[3]

---

① Robbe-Grillet，"Dehumanizing Nature"，第 363 页。

② Herbert Kohl，《复杂的时代》(*The Age of Complexity*)，第 222 页。

③ 此外，如果像惠特罗所提出的，"时间概念的心理学起源……体现于对欲望和满足之区别的意识"（《时间的自然哲学》，前揭，第 52 页），那么这样一种反目的论态度，便与一种永恒的世界观相一致，我们将看到，后者是超验特殊论的一个要旨。

尽管持超验主义立场者之间存在程度上的差异，但在总体上，他们对目的论的拒斥要强于分析形式主义者。因为前者完全拒绝目的论观点——即从分离独立、可具体指明的原因方面看待世界的功能性观点；后者则往往认为，尽管最好避免目的论性质的解释，但目的论与非目的论表述之间的差别，与理论系统化的方式有关。正如欧内斯特·内格尔所指出的："尽管目的论（或功能性）解释具有明显的特点……但仍可对这些解释重新进行系统表述，在不丧失其确定内容的情况下，采取非目的论的形式，因此在重要的意义上，目的论和非目的论解释是对等的。"[①]分析形式主义与超验特殊论再次——尽管也再次出于不同的原因——在本质上意见一致。而且两者也再次暗示着静态的可能性。因为，具有目标导向的态度和信念在过去促进了变化，就此而言，明确的反目的论姿态则移除了这一诱因，并允许甚或支持静态的出现。 161

超验主义立场的某些看法中显然潜伏着一种自相矛盾。一方面，超验主义蔑视目的性行为，由此倾向于阻碍变化（或至少是持中立态度）；另一方面，认为传统的概念和范畴歪曲了人类的经验这一信念，又倾向于促进变化——因为新奇总是不断地成为"传统"，并得以确立：今朝的创新成为明日的规范。然而，要注意到，受到这种观点推动的新奇性将有意回避连续性——即，避免将新事物基于旧事物。无论何种变化发生，变化都将具有明确的非累积性，所产生的不是风格的发展而是波动的静态。

艺术与自然

超验主义所摒弃的各种传统的范畴和区分之一，是将世界分为艺术与自然，或艺术与生命。汉斯·阿尔普说道：

> 我越来越远离审美。我希图找到另一种秩序，找到人类在自然中的另一种价值。人类不再是衡量万物的尺度，不再

---

① Ernest Nagel，《科学的结构》，前揭，第403页，总体内容请参见其第401—428页。

> 将万物缩减为其自身的尺寸，而是恰恰相反，万事万物和人类都如自然一般，没有尺度。①

哈罗德·罗森伯格则告诉我们："新的绘画瓦解了艺术与生活之间的一切区别。"②艺术与自然是统一体。只是我们传统的形而上的"包袱"使我们将两者分开。当艺术不再具有目的性（它也应当如此），就会变得更像自然——而正像自然一样，艺术将是客观的、非个人的。

倘若艺术与自然的区别是错误的，那么审美判断也毫不相关。人们对一首钢琴奏鸣曲的价值判断，与对一块石头、一场雷雨或一只海星的价值判断并无二致。"范畴性的表述，如正误、美丑，在乐音审美的理性思维中非常典型，"卢西亚诺·贝里奥写道，"而对于理解如今的作曲家为何以及如何致力于可听的形式和音乐的行为，这种表述不再有用。"③

这一观点显然与分析形式主义观点有所差异，因为后者鼓励上述162区分。然而，两种立场相互接近，因为分析形式主义也倾向于最大程度地减小艺术与自然之间的区分。在分析形式主义看来，我们对自然的了解仅仅是根据科学或神话为解释和整合世界所提供的概念构想。这种概念构想是经过调整、有所限定的真理，而不是绝对的知识。概念构想的证实和评价至少部分地是一种审美思考，与一种艺术才能相关，技巧和理论通过后者而产生并得到支撑。"我现在坚信，"弗里曼·蒂尔登写道，"纯粹的科学就是纯粹的艺术。"④梯加特认为"学院派史学家，与其前辈一样，从事着一部艺术作品的构建"。⑤超验特殊论与分析形式主义之间的区别——真正的区别——在于，前者将艺术—自然的区别最小化，是通过将艺术纳入自然，而后者得出同样的结果，则是通过

---

① Hans Arp，"具体艺术"，前揭，第49页。
② Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第28页。
③ Luciano Berio，"形式"，前揭，第140页。
④ Freeman Tilden，"并非只是真相"（Not by Truth Alone），第1416页。
⑤ Frederick J. Teggart，《历史理论与进程》（*Theory and Process of History*），第35页。

将自然(科学的概念构想)纳入艺术。

因果与解释

倘若如大多数超验主义者所强调的,只有特定、具体的事实,而非事实之间的关系,才是真实的,那么因果关系便成为一种虚构,因果解释也成为一种幻觉。因此,威利·塞弗指出,娜塔莉·萨洛特"学到了19世纪科学家从未学到的东西——观察比解释更具揭示性。她并不花费很大气力解释自己的发现,而是选择了一种真正的现象主义[phenomenalism],仅只坚持数据资料";①而"尤内斯库摒弃了戏剧和科学均建筑其上的因果规律"。②从有机过程和抽象原因的角度理解世界,包括艺术,这种做法是错误的。正如亨利·普瑟尔——法国作曲界的领军人物——所言:"如果韦伯恩的使命的深层内涵在于音乐外形的分裂破碎,在于使一切暂时性的东西得到内在的具体化,那么受到质疑的不正是这种有机性质的标准吗?"③

因果解释之所以受到质疑,不仅因为它是"抽象的",而且因为它无法充分解释具体特殊事物的个性,而后者才是真正重要而且极其真实的。即便是在物质世界——这里似乎存在较高程度的秩序和规则性——科学也并不试图或宣称解释一个物体或事件的所有特殊属性——例如,某一次日出的具体色彩和云层构成,某一有机体的循环系统在此时刻的所有细节,等等。而在人类事务中,各种变量更加繁多,更为复杂地相互交错,因而解释某一事件之独特性的可能确乎渺茫。弗洛伊德及其同行的发现使得我们不可能对人类行为进行简单化的解释。斯图尔特·休斯认为: 163

对于弗洛伊德而言,显然,在潜意识层面,选择的决定绝

---

① Wylie Sypher,《现代文学艺术中自我的丧失》,第89页。

② 同上,第99页。如果塞弗意在提出,科学事实上已放弃了因果解释,那么他是错误的。请见Ernest Nagel,《科学的结构》,前揭,第10章。

③ Henri Pousseur,"Outline of a Method",第80页。

> 非简单。依照惯例，它是一个多元因果的问题；大多数心理事件被“过分决定”。因此，通常不可能赋予这些事件某种一一对应的机械性的因果关系。[1]

社会科学中的因果解释倾向于完全避免解释特殊性。它关注的是总体趋势、统计频率和常规行为模式。因此，我们能够大约预测出在一个劳动节周末会有多少人死于车祸——但无法预测这些人具体是谁。而即便艺术家出于先天禀性和后天训练而非常敏感地关注具体性和特殊性，人们也不能怪罪他们受到此类冷漠无情的抽象信息的负面影响。

在此观点之上，并不一定要否认因果的存在。如果，由于只有特殊性是真实的，因而人们想要解释某一物体或事件的每一种属性——即，使之独特的任何属性——那么每一种可能的原因都是必要的原因，而且所有的必要原因都同等重要。既然此类原因“不可计数、无穷无尽”，[2]那么事物的独特个性永远无法得到充分的解释。因果解释在原则上并非不可能，但实际上确乎如此。

尽管分析形式主义和超验特殊论在因果解释的效力上明显相互抵触，但应当强调的是，两者在因果论的存在和本质上并不必然意见相左。这种抵触无关解释的**方式**，而是相关解释的**对象**：是典型过程还是独特事件，是总体类别还是具体事实。非常重要的一点是，如果否认确定的因果解释（充分解释事件独特性的唯一一种解释）的可能性，我们 164 便无法理智地预测未来。而排除理智预测的可能就是否认理性选择的可能——因为后者必然依赖于前者。如果选择是有意地武断、反复无常地反对传统，或仅只是随意性的，那么选择所带来的变化将会是非累积性的——将会产生静态。

时间、秩序与等级结构

如果只有独特的特殊因素而非这些因素之间的因果联系才是真实

---

① H. Stuart Hughes，《意识与社会》(*Consciousness and Society*)，第133—134页。

② 请见前文第78页对约翰·凯奇的引述。

的，那么任何事件既不假设也不暗示另一事件的存在。如果事件丧失暗示，那么人们以何种时间安排对该事件有所经验或描述便无关紧要。世界在任何方面都没有具有方向的时间。此外，即便承认因果关系的存在，当仅仅完全关注特殊事物的独特性时，人类的时间也没有方向。让我们究其原因。

一个事件—体系若要得到具有等级性的感知和理解，就必须如赫伯特·西蒙所称，具有"可分解性"[decomposable]。即，不同的等级层次和体系的内部及其之间的互动强度必须具有不同等级的重要性。将一个等级结构的某些部分聚合在一起的"力量"必须与其他力量在强度和种类上有所差异。西蒙写道：

> 我们已经看到，等级结构具有几近可供分解的特性。成分内部的联系通常要强于成分之间的联系。这一事实所具有的作用是将某一等级结构的高频率动力（包括成分的内部结构）与低频率动力（包括成分之间的互动）分开。①

然而，当人们仅只关注事物的独特性时，某一事物或事件的每一种属性都同等重要、同等必要。事件内部或事件之间也可以没有任何程度的相联性。但如果任何事件的每一种原因都同等重要、同等相关，那么世界将无法得到具有等级性的感知或理解。换种方式看待这一问题，等级体系之所以可能，是因为体系内部和体系之间存在冗余。没有任何冗余的事件是对其自身最为简单的描述。②仅只关注事件的独特性就　165

① Herbert A. Simon，"复杂性的建构"，前揭，第477页，以及关于"Nearly Decomposable Systems"的部分，第473—477页。

② 参见上书，第478页。由于在这样一种非冗余性世界中，无法用较为简单的语言描述艺术作品，所以批评必须由以下方面组成：(1)艺术作品属性的详细列表，(2)将此列表"转译"为诗化—语词性的类似物，(3)对作品构建过程中所包含的"规则"进行描述，或者(4)探讨（如此处所呈现的）该作品的文化—意识形态内涵，而非分析其内部关系和意义。而这些实际上已经成为研究超验主义艺术时所运用的批评模式。（这些问题在本书第十一章和十二章有更为具体的论述。）

是呈现一个没有冗余、因而没有等级的世界。许多超验主义艺术家已经意识到强调具体特殊性与产生非等级接续之间的联系。例如，亨利・普瑟尔告诉我们，在新音乐中，“即便是联系极其密切的不同形态，也将被看作具体事件，相互之间并不产生认同；……任何重复的印象……都将被排除，而且在不同结构、不同要素之间，人们将不再对一种富有风味的、周期性、两极化的事件等级结构有所意识。事实上，若要对新音乐的敏感性有正确的态度，这似乎是一个不可或缺的条件”。[①]

为何如诺伯特・维纳所言，“我们在时间中有方向，我们与未来的关系不同于我们与过去的关系”，[②]对此无疑有多种原因。为何人类的时间显得有方向，我猜想，其中一个原因是我们以等级体系的角度来感知和理解世界。[③]一个等级结构在功能上是单向的。它必然从相对简单的因素向较为复杂、复合的结构运动。时间中的非等级性变化——例如，声音的渐强或是照明的逐渐增加——能够倒转而同时不丧失其意义。但等级性结构无法进行倒转而不失去意义和模式，当然除非该等级结构本身是可倒转的——即具有对称性的时间事件形式：A-O-W-O-A。贝多芬的交响曲无法倒着演奏；其各部分的顺序也不能改变，因为它们在功能上具有暗示性。然而，在超验特殊论的非功能性、非等级性音乐中，时间的方向和顺序则具有恰当的可变性。因此，卡尔海因茨・施托克豪森论及他的音乐时，写道：“这部作品的结构不是作为时间中的一系列发展而呈现，而是作为一个没有方向的时间场，其中的个体群组也没有任何特定的时间方向。”[④]同样，或许正是因为对量子力学微观事件的描述是从统计性而非功能—等级性的角度，所以“在亚原

166

① Herbert Simon, “Outline of a Method”，第 66 页。

② Norbert Werner, *Cybernetics*，第 44 页。也请参见 Martin Gardner，“时光能否倒流”(Can Time Go Backward?)。

③ 如惠特罗所言：“无论自然规则是怎样的，我们个人经验中时间的方向就是对事件的了解逐渐增多的方向”(*The Natural Philosophy of Time*，第 270 页)。这样说并不充分。因为“事件”本身受到某种程度封闭性——模式化的可分解性——的限定。在一个没有等级结构的世界中——即一个充满独有特殊性的世界——没有任何独立的事件可供“了解”。因此，或许也不存在任何对于时间秩序和方向的意识。

④ Karlheinz Stockhausen，“时间如何流逝”(How Time Passes)，第 36 页。

子层次上可能不存在任何持续的时间方向”。[1]由此观点可见，超验主义艺术家认为微观物理学所提供的模型尤其吸引人，这既不令人惊讶，也并不荒谬可笑。

对于其他艺术家和作家而言，柏格森、弗洛伊德和荣格所提供的心智行为模型导致了时间方向的瓦解。“……将潜意识看作不可磨灭之记忆的贮藏室，这种观念在20世纪早期的小说中反复出现。对于时间历程[duration]的迷恋……总是一次又一次地回到人们的视野。时间的实际状态，潜意识对时间的拉长和缩短作用，时间的歪曲和欺骗性——对于这些方面的意识给予诸多作品特殊的意味，例如亚兰—傅尼叶[Alain-Fournier]的《高个儿莫南》[*Le Grand Meaulnes*]，托马斯·曼的《魔山》[*The Magic Mountain*]，以及最典型者，普鲁斯特的《追忆似水年华》[或译《追寻逝去的时光》，*Remembrance of Things Past*]。”[2]

如分析形式主义一样，超验特殊论否认进步观——但原因不同。前者否认进步的可能性，是基于本质上经验性的根据。而后者拒绝关于进步本身的观念——并非仅仅因为目的论受到误导，理性选择是一种错觉，而且因为在一个没有确定持续的时间顺序的世界，朝向或离开任何事物之运动的观念本就是一种没有任何可能性的荒诞。倘若进步没有可能，鼓励变化也便没有意义。

167

不仅时间没有持续的方向，而且将之分为过去、现在和未来的做法也要受到严肃质疑。要理解缘何如此，必须回想超验主义所具有的两个相互联系的分支。其中一个分支认为只有特殊性才是真实的。因果论是一种虚构；暗示是一种错觉。因为过去与现在、现在与未来的联系，是根据人们所认为的早先事件对后来事件所具有的暗示，所以在一

---

① G. J. Whitrow，《时间的自然哲学》，前揭，第312页。惠特罗的言论显然与如下观点相抵触，即由于微观状态的行为由熵律所支配，因此它们必然在时间上是单向的。然而，时间的方向性可能依赖于所考察的等级层次：单个微粒的行为可能“没有时间方向”，但微粒的集合作为一个统计性总体，可能遵循熵律，并因此具有时间方向。

② H. Stuart Hughes，《意识与社会》(*Consciousness and Society*)，第366页。

个没有因果或暗示的世界中,便不存在任何时间上的分段。过去和未来共存于一个涵盖一切、波动起伏的现在。

超验主义的另一分支得出同样的结论,但原因不同。尽管这一分支承认因果关系的真实性,但它坚持认为一切时空中的所有事物都有着错综复杂的联系。在这个世界中所发现的任何分野、分类或组织都是武断的。世界是一个复杂、连续的单个事件。或者换种方式来看,如果人们要逃脱失望和挫败,就必须如罗伯—格里耶所指出的那样,不再期待从世界中获得答案。人们能够这样做的条件,仅仅是从处于世界之中的层面移至超乎世界之外的超验层面——在前一层面,选择和目标不可避免,而在后一层面,时间和目的不再盛行。即,人们必须达到一个将世界看作永恒、静态的等级层次。在这样的世界中不存在罪恶与救赎,悲伤与欢乐,智慧与愚蠢,爱与恨,而仅只是静默的存在:位置和度量,颜色和形状。将时间的持续分为过去、现在、未来,这是对经验和现实的歪曲和误解。万事万物都总是处于一个永恒的现在之中。

超验特殊论的世界不仅在原则上是永恒的,而且在经验上亦如此。无论是将世界看作一个由互不相联的独有特性组成的庞大阵列,还是将之看作不可分割、贯穿交错的复杂关系网,若要真正理解世界,必须将之作为一个整体而进行经验。而要将世界——在其全部的超验多样性和复杂现实性中——作为一个不可分割的整体而加以认识和理解,我们对世界的经验就必须是直接的、直觉性的——几乎是神秘的。因此也必然是永恒的。

许多超验主义者都持此态度,这一点体现在他们对禅宗和某些形式的存在主义的兴趣上。在禅宗中,真正的理解通过顿悟[satori]而获得——顿悟即一种启蒙,揭示了万事万物的终极整一性。[1]存在主义168者,以关注具体事物的特殊性(以及与之相伴的对抽象和分析的反感)

---

[1] "对于道教和禅宗而言,"阿兰·沃茨写道,"世界被看作一个不可分割相互联系的场域或是连续体,其任何部分都不能在实际上与其他部分分离,对任何部分的评价也不能高于或低于其他部分"(Alan Watts,"敲打禅、方形禅和禅"[Beat Zen, Square Zen, and Zen],第 7 页);也请参见 D. T. Suzuki,《禅宗》(*Zen Buddhism*),第四章。

为出发点，同样倾向于一种超验、永恒的观点。因此，汉斯·迈耶霍夫[Hans Meyerhoff]写道："所有存在主义思想家都在其形而上体系中赋予时间范畴以中心地位。……其出发点是……时间性，或历史性……；落脚点则通常是试图……'超越'这种处于时间之中的人类存在方式。"[①]对于幻觉状态和迷幻药剂（如 LSD，即麦角酸二乙基酰胺）的兴趣也体现了对一种超验观点的追寻，使存在的复杂性和多样性连贯而聚合。一位处于 LSD 药效作用下的患者说："有一次我能看到不同顺序的叠置。看上去是一团糟的混乱，就是其庞大的复杂性，凌驾于相互交织的运动层次之上。一旦你看到漩涡的图形，一切都合情合理。"[②]此时，这位患者显然经验到了上述观点。

这样一种包罗万象的整一性观点、一种具有内聚力的联系性观点，致使艺术家描绘出一个静态的世界，其中有顺序的连续的时间消失了，只留下时间的永恒持续。沃尔夫冈·鲁赫同论述阿伦·雷乃[Alain Resnais]的电影《广岛之恋》[*Hiroshima, Mon Amour*]中的这种意义上的时间，他说道：

> 以上提到的现象或许可以被描述为诸多"时间艺术"中一种永恒现在的盛行。我们在多位艺术家的作品中都能够找到这种现象，例如劳伦斯·杜雷尔[Laurence Durell]、普鲁斯特的作品，例如罗伯特·穆齐尔[Robert Musil]的《没有个性的人》[*Der Mann ohne Eigenschaften*]，例如法国"反小说"[antiroman]……当然，还有阿伦·雷乃本人。……实现这种永恒现在的效果，其手法的最佳定义或许是将过去和未来"平面化"，置于一个水平均匀的现在之中。[③]

在实验音乐中，据乔治·罗奇伯格所言："将人类的过去、现在、未来容

---

① 引自 H. Stuart Hughes，《意识与社会》，前揭，第 396—397 页。

② Sydney Cohen，"LSD and the Anguish of Dying"，第 72 页。

③ Wolfgang A. Luchtung，"《广岛之恋》、时间与普鲁斯特"，前揭，第 308 页。

纳于其流动中的过程，在此意义上，时间持续不再可能。”①

如果超验主义的世界在原则上具有明确的永恒性和静态性，那么分析形式主义的世界实际上亦如此。因为，倘若如形式主义批评所主张的，一切价值都内在于艺术作品自身内部，因而作品创作的时间和地点（甚至是否是人为制造）并不重要，那么从鉴赏和感知的角度来看，一切艺术作品都同等共存于现在。再者，既然现实和真理是有条件的构建，那么一切过去对于现在都具有同等的潜在相关性。尽管这一观点并不否认时间顺序的事实，但它意味着人们可能从时间上并不相邻的时代中发现关系，找到有用的模型。最后，应当注意，在分析形式主义的世界，过去、现在、甚至未来在时间上的区分本身就是根据所运用的构建而变化。在有些意义上，一小时之前就是过去；在另一些意义上，现在则包括古希腊文化；在还有一些意义上，现在就是一个地质时期。因为任何似是而非的现在，其跨度和持续时间都依赖于所考察的事件所发生的等级层次。

一个永恒的世界，或者说一个模糊了过去、现在、未来界限的世界，是静态的。而这样的世界也相应没有目标，没有进步。无论它如何活跃地波动起伏，这个世界都不朝向任何东西运动。而这或许是终极的自相矛盾：先锋派的哲学排除了先锋派存在的可能性。因为如果世界是静态而无方向的——即一个永恒的现在——那么艺术的力量何以向某一目标运动？②先锋派概念本身就暗示着具有目标导向的运动——即征服新的领地。它所依赖的正是超验特殊论和分析形式主义都有所质疑的目的论信念。如果文艺复兴终结，那么先锋派也不复存在。

① George Rochberg，“音乐中的时值”（Duration in Music），第 61 页。同样，在绘画中，视觉上的方向性（从中或许可以推断出时间性）也消失了。

② 阿克曼写道，艺术家无法“向未来”运动。“在艺术家看来，未来是空虚的——他如何向未来行进？如果他梦想未来的奇观，那么这些梦想本身就像他的艺术一样，是现在的产物”（James Ackerman，“风格理论”，前揭，第 231 页）。

第九章　稳定性美学

And therefore I have sailed and come
To the holy city of Byzantium.
——W. B. Yeats

因此我就远渡重洋而来到
拜占庭的神圣的城堡。
——W. B. 叶芝①

引　言

在前面几章中，我力图表明两点。其一，静态是可能的，在理论和经验上皆如此。理论上的可能性是由于那些认为进化必要、发展必然的理论站不住脚。经验上的可能性则是因为在有些文明中，艺术及文化的其他方面在相当长的时期内保持稳定。其二，我已论证，近来在西方思想和意识形态中发生的变化表明，有理由认为我们的文化——或许包括世界范围内的全球文化——正在进入一个波动静态时期，即一种动力性稳定状态。本章中，我将试图概述这种静态的特点，更为具体

170

① 译注：叶芝《驶向拜占庭》，查良铮中译本。

的是，论述这种静态如何对艺术产生影响。

在此之前，我想再次强调，试图通过想象随后发生的事情来理解现在，这种努力并不独属于本书的研究。任何从历史的角度对现在所进行的描述，都牵涉到对于未来的含蓄的（若非明确的）预测和期待。我并非主张，现在应当在我们此前没有做出预测的方面这样做，而是主张我们思考采用一种不同的描述的可能性——关于历史风格变化的过 171 程，以及相应的关于现有的文化状况，包括其可能出现的未来。我认为，自 17 世纪以来便主导着西方思想的风格史范式和文化变化范式，无论至今具有怎样的有用性，似乎都无法说明并使人们理解当今艺术的状况。

现在的状态显得反常、不确定、令人困惑，这是因为对于风格变化的盛行观点——包括进步观和目的论、时代精神和文化内聚性、必然性和有机发展，或是这些观念的组合——都认定每一种（甚或全部）艺术中都会最终建立某一种共有的风格。因此，批评家、史学家和作曲家都会期待艺术中出现某种主导性风格——无论是缘于崭新的发展，或是由于各种盛行风格的相互包容，还是产生于某一现有风格的“胜利”。因此，温特罗普·萨金特在论及运用不同风格的作曲家的作品时说道：“令人惊讶的是，这些作曲家同时存在，由这一事实可以推断，这些革新中没有一个是决定性的。”①而尽管布列兹使用萨金特所反感的音乐语言而进行创作，但他却默认风格发展的单一模式，断言道：“凡是没有感到……十二音语言必然性的人，都是*多余的*。因为他们写的所有东西未能达到我们时代的要求。”②

但是否可以假设对累积性变化和共有风格的发现做出规定的范式不再有效，不再有生命力？或许这些“变革”的任何一种都不会是决定性的；那么惊异便会消失。假设不存在布列兹所认为的“要求”（谁的要求？除了发生于其中的行为的总体，包括艺术作品，什么是“我们的时

---

① Winthrop Sargeant，“连播”（Twin Bill），第 88 页。

② Harold Schonberg，“先锋派大人物”，前揭，第 11 页。

代”?),那么便没有任何风格是必定多余的。简言之,不妨假设现在共存风格(各有各的前提,甚至是相应的意识形态)的多元性所体现的并非一种反常的暂时状态,而是一种相对稳定的持久状态。

我认为这一假说不仅在理论上可能,在经验上也并不荒诞,而且一旦加以采纳,在这个令人困惑的现在状态中,看似互不相容的部分便会开始形成一个可以理解的模式。如果我们的时代看上去是一个“危机”时代,这在很大程度上是因为我们误解了现状及其可能带来的后果。172 由于过去的某种范式致使我们期待一种单一的、包罗万象的风格,所以文化状况才会显得奇怪而令人迷惑。当人们认识到持续的风格共存的可能性,承认多样性带来的乐趣时,“危机”便会自行消散。此时的问题就不是某一风格是否将成为主导性风格,而是这部作品是否制作精良、富有挑战、令人愉悦。

多元主义概况

波动起伏状态的动力

本书所提出的假说,构想如下:一种波动的静态持续相当长的一段时间——即一种稳定持续状态,其中无数风格和语汇、技术和潮流将共存于每一种艺术之中。[①]艺术中将不存在处于中心地位的共性实践,不存在风格上的“胜利”。例如,在音乐中,调性与非调性风格、机遇技术与序列技术、电子手段与即兴手法将继续得到运用。同样,在视觉艺术中,现行的各种风格和潮流——抽象表现主义与超现实主义、具象艺术与奥普艺术、活动雕塑与魔幻现实主义、波普艺术与非客观艺术——都将找到其各自的派别和支持者。在文学中,尽管流派和技法的界定并不那么清晰,但我认为,现今的各种态度和趋向——无论是较为传统的

---

① 多元化绝不仅限于艺术。多样性和异质性是大多数学科和课题的特点。全然不同的范式或概念体系常常共存于某一领域。请见下文。

方式和手段，还是“客观”小说、荒诞派戏剧——都将持续下去。

尽管任何一种艺术或所有的艺术中都可能发展出新的方法和走向，但它们不会取代现存的风格。新事物将仅仅是对既存风格图谱的增扩。音乐、美术、文学中不同传统之间的互动和包容可能不时地产生结合体或复合体，但极端激进的革新的可能性似乎非常渺茫。然而，正如我在本书将要提出的，将截然不同的风格——或许来自不同的时期和传统——陡然并置于某一部单个作品之内，可能并不罕见。

尽管不同风格将共存于一种本质上的稳定状态，但这并不意味着173在某种艺术中，所有的方法和语汇在某一时期受到同等程度的青睐。例如，在音乐中，作曲家可利用的一种或可能是两种风格选择，在若干年中都被证明特别具有吸引力；而且在风格图谱的这些部分，艺术活动将最为强烈。但这并不表明其他的传统和风格语汇不再可行或正在衰落。因为作曲家随后可能被不同的问题所吸引，或因不同的态度而改变看法，从而在总体上转向其他的传统和风格。

这种浪潮般波动起伏的相继接续，可能会造成看似一种风格跟随或取代另一种风格的现象。但实际上，一种风格——或许是一组相互联系的风格——可以说是“到达浪尖”，在一段时间内变得特别引人注目。此时，大多数作曲家便成为这种风格的弄潮儿，其他作曲家则继续追随暂时较为小众的方式和手法。

在我看来，这种波动起伏是过去50年艺术史的特点。各种音乐风格看似接踵而至——晚期浪漫主义（既有调性音乐也有序列音乐）、原始主义、新古典主义、随机音乐以及完全有序的音乐；但几乎所有风格作为制作音乐的方式，都以这样或那样的形式延续下来。有些风格（例如序列主义）已经不止一次“到达浪尖”；没有任何一种风格真正消失或被取代。在造型艺术中，由于并不需要学习某种句法结构，也用不着考虑表演者对新奇性的抵制，因而波动起伏现象更加迅猛，也更为显著。从第一次世界大战后出现的那些风格和运动开始，经过抽象表现主义、行动绘画、波普艺术、奥普艺术等等持续下来，在这一长串风格和运动之后，许多画家正在“回归”多少较为传统的具象再现形式，“回归”超现

实主义，等等。这并不是说后来的风格真的被抛弃——而只是在一段时间内大多数艺术家认为这些风格不及其他手段和方式那样会引发争论、令人兴奋。

尽管波动静态很可能是现在和未来艺术变化的特点，但我并不想提出，艺术中所体现出的变化的速度、方向和种类将并行一致。有时在两种或者更多艺术门类中风格变化可能同时发生。在这种情况下，如果所研究的诸种艺术向相似的方向运动——例如，偏离传统而具有更大的自由度，或者对艺术手段施加更为审慎细微的控制——那么，其中可能包含某种共有的意识形态—审美倾向。在其他情况下，这种同步变化可能仅仅出于巧合。然而，每一种艺术常常可能表现出其自身特 174 有的风格波动模式。

风格图谱的继续存在也通过如下事实得到说明，即许多作曲家、美术家和作家发现他们可以很容易地从一种实践或传统转向另一种——根据他们的兴趣、品味或性情。因此，在发展了十二音技法并写作大量此类作品之后，勋伯格发现偶尔用调性音乐语汇进行创作非常有趣，也并不矛盾。同样，毕加索也不时地回归他职业生涯早期首先运用的新古典主义手法。如果可获得的风格储备继续增多（正如我所相信的），囊括西方早期艺术[1]的多种风格，甚至包括一些来自非西方文明的风格，那么这种不同作品在风格上的转换将变得更为常见。

这并不是暗示所有艺术家（甚或不是大多数艺术家）将运用多种风格语言。许多人将仅只发展其中一种。（我猜想，这些人是“传统主义者”，对于他们而言，艺术是一种个人表现的形式，相应地，他们的信条一定是：一人一种风格。）而且在运用不同传统或支持不同艺术形态的艺术家之间也常常存在深刻而不可调和的分歧。[2]

哪些风格或传统将在特定时期得到众多艺术家的青睐——而且持续时间有多长——依赖于多种不同的因素。某一位——或许是一

---

① 当使用“艺术”[art]或“艺术作品”[work of art]这些词语时，通常意指所有艺术门类。同样，如果单独使用“艺术家”[artist]一词，也指的是造型艺术家、音乐家、作家等等。

② 请见 Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第 54—55 页。

批——杰出的作曲家能够用某种风格语汇创作出令人信服、有效且有趣的作品，对于吸引其他作曲家运用该风格而言非常重要。某些作曲方法和创作问题所带来的挑战和魅力也可能激发风格图谱某一部分的行动热潮。与此相联系的是，确实有可能抛弃一种风格而采用另一种，这是因为作曲家认为前一种风格的问题和手法不再有趣。有时，一种秩序（或无序）的概念范型——其发展与另一艺术或某一科学相联系——可能也会影响风格变化的方向。而近来的历史表明，我们也不能低估理论和批评在风格兴趣和风格趋势的形成中所发挥的作用。最后，赞助人、尤其是机构性质的赞助方（基金会、大学、管弦乐团、博物馆等等）在鼓励或阻碍风格潮流和风格趋势方面的力量可能也相当重要。

由于这种风格行为的接续性潮流不一定表现出任何一贯的方向或模式，所以这些潮流可能看似不过是一系列风尚。情况可能确乎如此；但这种看法中所暗示的价值判断并未得到保证。因为根据现在的假说，既然在未来数年中审美价值的判断标准将在于技巧和精致方面，而不像过去那样在于模仿、表现或是与社会的相关性，那么由所要解决的问题而引发的风格波动将不会是反复无常的，也不仅仅是时髦风尚。正如科学家倾向于将他们的精力用于如下方面的问题，即某一领域的发展已使得令人兴奋的进步和精巧的解决方案成为可能（或许是在另一领域中）——昨日是核物理，如今是遗传学和分子生物学——同样，对于作曲家而言，风格图谱某一部分所触及的问题或提出的解决方案或许使得精巧而有益的行为在另一部分成为可能，引人注目。

多元主义、波动起伏与受众

在波动状态及其与风格多元主义关系的起起落落中，受众的作用和影响更加难于评价。然而，现状的一个关键特点确乎清晰肯定：不同于（广泛地讲）1914 年之前的情况，对于严肃的美术、音乐和文学，现在没有、或许将来也不会出现单一的具有聚合性的受众群体。而是存在并将继续存在许多不同的受众群体，大致对应现存风格图谱的各个宽

泛领域。正如某些美术家、作家和作曲家掌握和运用多种风格——无论出于何种原因而改变其创作风格——某一个人也可能属于某艺术门类内部的不同受众群体。

对于音乐而言,迄今最大的受众群体无疑仍将是那些支持和参加专门上演 18 和 19 世纪标准曲目的音乐会的人。这一群体的一部分也会发现当代调性音乐——巴伯、布里顿、普朗克、肖斯塔科维奇等人的音乐——充满魅力、感人至深;这一群体的另一不同分支的成员被用现代音乐语汇写作的较为激进的音乐所吸引——例如,巴托克、贝尔格、欣德米特和勋伯格的音乐。标准曲目受众群体的再一分支与前两分支截然分离,由众多热衷巴洛克音乐的爱好者组成。与这一分支相联系、但不总是与标准曲目受众群体相联系者,则有中世纪音乐和文艺复兴音乐的听众,这一群体日益壮大,颇具鉴赏能力。高度复杂的实验音乐(无论是否由序列手段组织而成)的受众群体将如现今一样,与众不同,热情专注,却也为数较少。偶然音乐,尤其是更具剧场性的偶然音乐,可能会吸引另一个群体,尽管实验音乐受众的成员也将是这个群体的组成部分。最后,与前三群体产生交叉和重叠的是喜爱各种电子音乐的受众群体。 176

其他艺术门类中,受众群体的划分似乎与音乐中相似。文学中,读者群体的划分通常可根据其处理以下方面的能力和意愿:句法的复杂性、题材的微妙性,以及叙述和思维发展的错综性。由于文学中的复杂性连续体——从明白通俗(欧文·斯通[Irving Stone],贝尔曼[S. N. Behrman]),到严肃正统(福克纳,萧伯纳,艾略特),再到先锋激进(贝克特,罗伯—格里耶)——并不像在音乐中那样以风格前提的显著变化为鲜明特征,所以文学的各种受众群体也没有音乐受众那么泾渭分明。然而,似乎较为明显的是,欧文·斯通的读者通常不读福克纳或者尤内斯库。他们也不可能变成后两者的读者——无论是否经过成人教育课程。不同于音乐和视觉艺术的受众,文学的受众结构有时是根据所偏爱的体裁而进行组织的——戏剧爱好者,诗歌读者,小说读者。而且同样,一个人可能不止属于一个读者群体。

造型艺术中，无论当代诸多流派运动之间存在何种对立，[①]现代美术的受众和赞助者总体而言具有品味上的包容性，既取悦于抽象表现主义和超现实主义，也热衷波普艺术、奥普艺术和活动艺术。当然，个体会在这些风格中有所偏好，但美术受众内部的显著区分可能是根据历史线索划分的——印象主义之前(包括印象主义在内)的美术与印象主义之后的美术。或者换言之，这种区分是以下两种受众的区别，对于一方而言，审美愉悦与所表现主题的表现性特质和模仿性特质紧密相联，而对于另一方而言，有意味形式的造型特质是审美价值的主要来源。

当然，受众总是可以分为进步的与保守的，流行的与严肃的。但现如今，分裂程度更甚，分野明显更深——而且，在音乐和文学中，这种情况已经持续了半个世纪。再者，如今的状况与过去特有的情况在另外三个方面颇为不同。

177

首先，各种艺术门类的受众群体在社会阶层上没有相应的一致性，在品味和风格上也不具有相应的一贯性。正如哈罗德·罗森伯格所指出的：

> 当典型的艺术受众不再能够通过其社会功能而得到辨认时，艺术状况中便开始出现坚定的极端性转向。如今艺术展的出席者……与以往的精英阶层相比，是一个非常奇怪的群体；它既无法代表社会权威，甚至也无法代表其自身作为一个职业性群体的社会功能，因为其他艺术家以及这些出席者的同行，具有与他们相当的学历、收入和声望，却鄙视这种艺术。[②]

不仅同一经济、社会、教育群体的成员可能具有截然不同的品味，而且

① Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第60－61页。

② 同上，第61－62页。

某人的个人偏好也表现不出任何一贯性。一个迷恋偶然性、实验性音乐的人可能偏爱科幻小说而非“新”小说。表现主义和超现实主义画作的收藏家可能会听舒伯特而非勋伯格。先锋派小说的读者也可能同时青睐巴洛克雕塑和印度音乐。

这使我们注意到第二个方面，即如今在艺术内部和不同艺术之间，品味都是无关历史和文化的。在过去，西方艺术的受众倾向于忽视或贬低紧靠他们之前的艺术——以及其他文化的艺术。一位 17 世纪的艺术赞助人不会想到去听马肖的音乐、观赏契马布埃[Cimabue]的画作或阅读乔叟的诗歌(尽管他可能会阅读古希腊和拉丁作者的作品)。而且，如果他偶然遇到这些早期大师的作品，他也几乎必然会认为这种音乐令人厌恶，这些画作原始幼稚，这些诗作粗俗不雅。他也无疑会认为其他文明的艺术不可容忍。尽管也有一些时期，其他文化和过去时代的艺术在西方受到尊崇和发展——例如，18 世纪中国式装饰风格[chinoiserie]品味和 19 世纪末拉斐尔前派[Pre -Raphaelite]运动——但这种魅力在很大程度上依赖于对异域风情的迷恋，以及假定的过去的优越性。但对于 20 世纪的受众而言，这种吸引力毫不相关:过去的不再遥远，遥远的也不再神秘。如今，当同一个人可能取悦于爵士乐和文艺复兴复调音乐，阅读日本徘句和贝托尔德·布莱希特，收藏行动绘画和前哥伦布时期的艺术品时，过去艺术和外来艺术的吸引力既不在于遥远者的浪漫，也不在于非比寻常者的魅力，而在于形式的意味和制作工艺的完美品质。尽管我们可能发现某种连贯性的线索，但个人的偏好常常具有偶然性和武断性。 178

第三，由于在过去通常存在某一种共性实践——或者，如果多于一种，则后来者注定会取代先在者——以及一个单一的聚合性受众群体，所以艺术家往往(尽管可能是无意识地)为这一受众群体而进行创作，使其创作材料和手段适应这一群体的能力和品味。然而，如今的风格多元主义使得个人更适合发现并追随吸引自己的音乐、美术和文学风格，无论是由于教育背景还是社会地位，是出于个人性情还是纯属偶然。

正如在此处所预见的，像现在一样，未来将在每一艺术门类中继续

保持多种风格的图谱和受众的多样性。不存在任何趋同或风格上的完全一致。也没有一个单一、统一的受众群体。

我认为在此状况中没有什么令人震惊或让人悲叹之处。尽管每年召开的无数会议和座谈会上，与会者总是为严肃和实验性的美术、音乐、文学缺乏广泛受众的现象而郑重其事地悲伤感叹，但我认为我们的文化并不因为《尤利西斯》不是畅销书，或者《沃采克》[*Wozzek*]不在音乐排行榜上而疾患笃深或堕落衰退。这些作品永远不会畅销流行。认为艺术是而且应当是平等主义的，基于这一前提的期待不仅注定会失望而且是误导性的，因为这些期待导致了虚假的教育目的，以及基金会和政府资助的错误目标。民主并不要求每个人都应当喜爱同样的艺术，而是每个人都应当有机会享受他所喜爱的艺术。[①]当代艺术应当得到支持，不是因为它将带来一个“黄金时代”，其中人人都取悦于实验性和复杂的艺术，而是因为如今有一少部分人发现这种艺术令人兴奋、具有价值。

179

我认为，迈耶·夏皮罗的言论非常中肯：

> 尽管有些批评家认为这种异质现象是一种不稳定、不具整体性的文化的表现，但它也可以被视为个人选择的自由权利和现代文化的世界性广度的必然而有价值的后果。……当今的多样性继续存在并强化着在我们文化此前各阶段(包括中世纪和文艺复兴)已经表露出的多样性，我们将这些阶段看作紧密融合的范型。与现今多样性相对比的风格统一性是风格形成的一种类型，适用于特定的目的和条件；如今要实现这种统一性，必然会破坏我们文化最为珍视的价值。[②]

---

① 不能由此推断说，所有的艺术作品都同等优秀，或者所有的品味都同等高雅。肥皂剧的陈词滥调无疑在价值上不及严肃戏剧微妙的复杂性。人们确乎应当努力提高个人的品味和艺术敏感性。但是，许多人由于缺乏闲暇和教育或爱好和成熟性而并不欣赏此类作品，对此事实哀叹惋惜若非彻底势利，也是无的放矢。好在对他人尊严的尊重——我认为这是民主社会精神的中心要义——并不依赖于审美品味和敏感性。

② Meyer Schapiro，“风格”，前揭，第285—286页。

多元主义,过去与现在

正如夏皮罗所观察到的,现今的多样性绝非新现象。阶层与职业、传统与教育、品味与性情等方面的差异向来反映在各种哲学、意识形态和审美观点中。威廉姆·麦克内尔认为,随着“理性时代”的到来,“思想的现代多元时代开始了。……自此,西方世界作为一个整体就不再严肃地致力于建立一个单一的、包罗万象的真理和信条”。[①]然而,真正新的是异质现象的范围和强度,以及(更为重要的)我们与这种状况直接、显在、不可避免的正面接触。

尽管多样性自17世纪起就不断增长,却很少有人直面这一事实。促进多样性发展的意识形态直到最近都倾向于遮蔽多样性的存在、模糊多样性的重要意义。相信进步、历史辨证法或某种神圣的安排,就是要承认(至少是默认)某一种力量或原则的存在,所有表面上的多样性终有一天会与这种力量或原则相联系。而接受牛顿式的世界观,或接受后来的进化论,几乎不可避免地要赞成一元论,并期待有朝一日所有的现象都可缩减为或被纳入一套基本的、囊括一切的规律。科学领域引人瞩目的成就被拿来作为真理即整一的明证。这种意识形态认为,现象和事件显在的多样性背后是世界潜在的统一性,这种统一性终将被发现并体现在一种包罗万象的范型中。由于万事万物的整一性才是真实的,因此表面的多样性和不一致性可以被忽视。 180

但正如我们所看到的,这种对世界的描述不再完全令人信服。进步的必然性,万事万物中某种神圣的或自然的目的的真实性,某一套范畴性文化规范的存在,以及最重要的,发现某一种固定的终极真理的可能性——所有这些信念都受到质疑,被认为不够令人满意。不但没有任何对于世界的统一的概念范型即将来临,而且领域内部和不同领域之间的多样性在过去的50年中大大增多。我们对于这种多样性的意识也因交流中的显著革新而得到增强。

---

① William H. McNeill,《西方的崛起》,前揭,第685—686页。

决定论和目的论受到怀疑，因果联系错综复杂，规律成为临时性的，现实是一种构建，真理是多元的——在这样的意识形态气候下，越来越难以逃脱和忽视多元主义的广泛存在。在人类对于简洁、经济和精确的渴望的驱使下，对于一种包罗万象的统一性的追寻无疑仍将继续。但同时有必要认识到，在可预见到的未来，思想文化多样性的“不协和”可能不会被解决到某个协和的“自然和弦”。①

由于多元主义是我们文化的一个显著的特征，而且可能将继续保持多年，所以更为细致地审视和研究其在科学和艺术领域的发展会颇为有益，而且由于如下原因会更显如此：多样性得到从 17 世纪到 20 世纪繁荣发展的意识形态的强有力的促进。当这种多样性飞速发展，在艺术和科学领域产生诸多革新时，它又极大地加速了培育它的意识形态的瓦解。而新的意识形态给多元主义本身的来源和特点带来重大变化——这些变化对于促进艺术实验发挥了重要作用。

在科学领域，单一终极真理的理想是不攻自破的。因为对统一性的追求越强烈，对世界的描述就越分裂。在对于最初一些原则的探求中，新的事实和现象频频出现。要研究这些新事物，就要发展新的学科；要解释这些新事物，就要提出新的理论。这些又反过来导致更多新奇事物的发现——依此类推。

181

新学科的发展，至少部分是源于并反映了所研究的复杂体系的等级结构。即，随着对于物理、生物和社会体系的分析的进展，划分出进一步的等级层次，发明出新的方法和范型用于这些领域的研究。②同时，这几个研究领域的信息积累变得极其庞大，以致于不得不对这些大的领域进行划分和进一步细分。例如，在个体行为层面，人们发现将心理学分为诸多较小领域颇有助益：儿童心理学，学习理论，异常心理学，

---

① 我想提出，如果发现了一种具有统一作用的原则，那么它很可能不是一种因果“规律”，而是一种普遍原则，如支配等级体系结构的原则。

② 有时，与不同层次相联系而发展起来的范型看上去相互抵触。然而，尽管某一研究领域内部不同范式的存在可能意味着“竞争”和关于基本原理的分歧（请见 Thomas S. Kuhn，《科学革命的结构》，前揭，各处），但我认为，这样的分歧可能也反映了体系本身结构内在的非连续性。

等等。

科目和学科、理论和范型的激增逐渐将一种程度上的差异转变为一种类别上的差异。因为理论上的统一性和内聚性近在咫尺这种看法开始越发值得怀疑。如果多元主义的状况将持续下去，那么各种不同理论和范型的共存在以下条件下将得到更好的支撑和理解，即理论的地位从断定的证据转变为有条件的真理，范型的地位从实在的现实转变为人为的构建。

这种内涵上的转向得到另一组环境条件的补充和巩固：对于确定真理的寻求不仅在数学领域也在物理、生物和社会理论中产生重大变化。先前被认为是确立的事实，现在被证明是暂时的，而且需要被修改。科学在哲学的促动下，开始反思其自身的历史，考虑其方法和理论的本质和地位——其结果如上文所述。

在艺术中，多元主义的来源有所不同；但其发展在很多方面与上述领域相似。在 18 世纪晚期和 19 世纪，越来越强调个人表现的重要性以及相应的对创造独特民族风格的关注，这在传统规范中产生了大量多样性的风格。例如，在音乐中，19 世纪最后十年拥有在精神和音调上都纷繁多样的作品，既有德彪西的《牧神午后》[*L'Après-midi d'un faune*]，理查德·施特劳斯的《英雄生涯》[*Ein Heldenleben*]，也有里姆斯基—科萨科夫的《萨尔丹沙皇的故事》[*Czar Saltan*]——尽管所有这些作品都扎根于传统的调性音乐风格。在造型艺术中，多样性其实更为显著、更具个人性。例如，在手法和观念上迥然相异者如塞尚、莫奈和克里姆特，都在 20 世纪前十年有所创作。同样在文学中，惊人的差异表现在叶芝和吉卜林、普鲁斯特和高尔斯华绥等人的作品中——他们所有人都活跃于 20 世纪初期。史学家和民族学家的研究——使人们关注西方早期艺术的整体性和有效性以及其他文化和文明的艺术——极大地扩展了风格多样性的规模和范围。

182

面对多种风格中明显引人入胜、令人信服的作品，艺术家和批评家都发现不可能绕开如下结论，即艺术真理和艺术美的形式和特征不是整一，而是多样。另一方面，他们也发现同样难以质疑如下观点，即在

这显在的多样性背后运行着共性统一原则。人们发现这些方面并不存在于再现的表面——文化符号和语汇、材料和技法——而存在于某作品结构组织内在的意涵和表现力。每部艺术作品都体现出其自身的秩序原则，也要“根据其自身”得到理解。简言之，出现了导向形式主义的潮流。

在发生这些态度转向的同时，一种更为激进的变化正在进行——这种变化鼓励实验主义的发展，无论是在分析形式主义还是超验特殊论的支持下。

自文艺复兴以来（以及之前的古代世界）的一个美学信条是，尽管艺术不同于自然，但艺术基于自然的因而也是必然的原则或规律。例如，在音乐中，人们认为自然音阶和半音阶、大小调式、功能和声以及调性句法结构最终可回溯至声音的自然属性。同样在视觉艺术中，人们认为对色彩、线条、透视法、形式等方面的恰当运用有赖于自然的普适原则。而尽管语言显然不是普适性的，但人们还是感到在语言显在的多样性背后，最终会发现某些共性的根本规律。

但是多种风格（西方的和非西方的，旧的和新的）不可避免的存在使人们产生关于特定材料、手法和形式的自然性的严肃怀疑。这些怀疑因音乐中十二音体系的发明和绘画中立体主义的发展而得到强化，甚至是证实。这些创新的巨大影响在很大程度上并不在于新的句法—形式手段的运用——因为至少勋伯格和贝尔格用这种新的方法实现了传统的表现目标——而在于它们以一种剧烈而看似明确的方式表明**艺术确实是人为的**。[①]

183

艺术风格是人为的构建；传统和解决方案远非神圣不可侵犯，而是需要受到质疑和修改；创造是由手段和相关体系的非个人发明以及对其暗示的发现所构成——所有这些观念促使许多艺术家支持并效仿科学领域的方法和程序。（推动他们这样做的部分原因在于科学理论的

---

① 我认为，这些运动所引发的愤怒和憎恶在很大程度上是由于它们暗示性地威胁着一整套信念和态度体系。

概念地位所发生的看似相关的变化。）艺术作品不再被看作是感情或观念的表现，也不是对现实的再现，而是对独特的艺术内部问题的解决。同科学一样，艺术要具有实验性；或者像逻辑学或数学一样，是一个在语境上孤立自足的体系。现存的风格体系的可能性和暗示应得到充分的探究，并得出逻辑上（若非心理上）的必然结论。或者，如果需要的话，可以设计新的体系，并推演和展现其后果。

尽管在20世纪20年代和30年代都有实验性活动，但人们有意识地、系统地进行实验探索是在第二次世界大战之后。实验的方法——严格且毫不妥协，但同时又一意孤行——由哈罗德·罗森伯格敏锐地描述如下：

> 纯粹的艺术、物理、政治不过是根据其自身的可能性而发展其手段，而不参考任何其他职业或社会整体的需要。……
>
> 承认某部作品是"先锋"，其要义在于将这些可能性推向其逻辑极限，而非洞悉经验或理解的新领域。[1]

实验倾向于促进较高等级的复杂性和显著的语境性[contextuality]，音乐尤甚。当对关系的感知和对句法结构暗示的理解既未被期待也并不合适时——例如在超验主义音乐中，无论是随意的还是完全有组织的——复杂性和语境论[contextualism]不应对听者构成严重的问题，听者仅仅听到声音组合的接续，客观地观察密度、音色、速度等方面的起伏变动。另一方面，当模式、句法暗示和结构关系对于感知和理解具有相关性并且确乎至关重要时——正如在分析形式主义音乐中那样——我们将看到，复杂性和语境性往往给听者造成难以逾越的障碍。[2]然而，如果存在一种相对长时段的静态，并且如我所猜想的，序列

184

① Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第68—69页。

② 请见本书第十一章和第十二章。前卫的实验主义者之所以能够继续创作复杂的具有语境性的音乐，而或多或少不关心外行人的局限性和市场的需求，部分原因在于他们已得到大学、基金会、博物馆和政府等各种机构性赞助者的支持——在此意义上　（转下页）

方法中有待探索的技术—风格可能性已所剩无几，那么听者或许能够学习那些讲求技术置换变化的曲目；而如果事实证明确实如此，更高程度的文化冗余将使得较大受众群体的理解和欣赏成为可能。

最后一个、或许较为次要的观点：尽管高效的交流和迅捷的交通正在使得互不相同、彼此分离的民族种族文化越来越相近，但文化整体是否如有些人所提出的，[①]正在变得更加同质化、更加千篇一律，我对此表示怀疑。因为，在这种跨文化的一致性内部，职业和意识形态上的差异往往更为显著，而不是相反。范型、意识形态和学科等方面多样性的增多，以及专门化的增强——随意看一眼几乎任何领域的学术期刊或行业出版物都会表明这种思想裂变已走了多远——产生了大量相互区别、观念相左的亚文化。工程师和商人、学者、科学家以及艺术家通常能够与千里之外的同行进行交流，比他们与同一街区的邻居或走廊那边的同事的交流更为有效。伯纳德·科恩所描述的科学中的状况在几185 乎所有领域都不同程度地存在："如今所有科学家通常都在与他们自己狭窄的专业领域不相邻近的科学分支方面沦为外行人。"[②]在艺术中，各种风格以及伴随它们的技术和意识形态也都变得具有跨文化性质，而不是限于文化内部。美国一所大学的一位偶然音乐作曲家通常与在波兰或日本的偶然音乐作曲家而不是与隔壁办公室的传统调性音乐作曲家有更多共同语言。简言之，同质性并未增加，而是多样性以其他形式出现。正在发展的是一种划分为多个职业"部族"的世界文化。

我也不同意肯尼思·博尔丁的看法，他认为一种稳定的高层次技术将缺乏人类所需要的"麻烦、困难、挑战甚至是痛苦"，"人类需要这些

(接上页注②)也是鼓励。若非以此方式得到培养，他们将不得不使他们的音乐简单化，或者去卖保险，或者挨饿——因为这种实验音乐的受众群体确实非常小。

① 请见 A. L. Kroeber，《人类学家看历史》(*An Anthropologist Looks at History*)各处；Marshall MacLuhan，《谷登堡星汉璀璨》，前揭，第 214—215 页；以及 Kenneth Boulding，《20 世纪的意义》，前揭，第 18 页。

② I. Bernard Cohen，"Science and Nonscientist"，第 2 页；也请参见 Freeman Tilden，"并非只是真相"，前揭，第 1415 页，以及 Rosenberg，《作为价值的新》，前揭，第 65 页。

东西来刺激他们进行建设性活动，以避免他们身心崩溃”。[①]因为理解所带来的紧张和挑战——对不断增长的多元主义进行整合所带来的紧张和挑战——将呈现出大量问题。我认为，危险应当在于专门化的加剧将导致一般文化交流水平——即“通俗”文化层次——的衰落。因为交流不仅是一个共同语言的问题，也是共有的经验和知识、信念和态度的问题。通常而言，一个群体的异质性越强（若该群体大小恒定），则其“共享”越少，因而话语的共同点越少。（在军队中，或是在大型鸡尾酒会的“现场”，交谈大体上会沦于八卦闲谈——关于食物或电影，天气或性，无聊之极。）随着职业部族越发泾渭分明，文化话语水平将倾向于衰退：陈腐的话题被一带而过，乏味的问题也只能得到老套的答案，最为可悲的是，幽默将变得越发直白、拙劣、充满陈词滥调。

过去的在场

本书的研究不时地提出，意识形态中的变化可能导致对过去风格和材料的运用比（例如）17 世纪以来更为频繁、更加明确。由于它们将构成对当今多元主义的重要增补，所以思考使这种“复兴”成为可能的环境条件和一些对过去加以利用的独特方法，会非常有趣。尽管音乐将是此项探究的中心焦点，但我相信，同样的思考亦与其他艺术门类相关，在我有限的知识储备之内，我将尽己所能引用这些领域的例证。 186

不可能运用某种先前时期发展起来的风格来创作当代的作品，这一点已得到普遍接受，成为不证自明的事实——自明之理。这一说法真正断言了什么并不完全清晰。对此可能有几种不同的解释。

这一说法的一种意思可能是，如果一位 20 世纪的作曲家运用先前某个时期所通用的句法结构、形式以及手法，那么他写作的音乐便不能成被视为“当代的”。这一立场包含一整套假设，关乎一种文化“精神”

---

① Kenneth Boulding，《20 世纪的意义》，前揭，第 147 页。

的存在及其与该时代艺术的关系，我们已经触及这些假设并将对之重新进行思考。但目前，指出如下一点足矣，即，就表面看来——暂不考虑形而上—辩证法层面——这一断言显然是错误的。因为如果一位活在当下的作曲家创作一部音乐作品，那么该作品就其本义而言就是一部当代作品，无论所采用的风格语汇是昨天才创造的还是五百年前就有的，也无论该作品是优秀、拙劣还是平庸的。当然，若以如下角度看待，该说法确实是自明之理：即，如果某过去的风格语汇被用于现在，那么就这一使用而言，该风格便不是过去的风格。

换一种解释，如果认为该说法是断言对过去的利用无法具有本真性和说服力，那么这一问题（至少起初）依赖于对再呈现[re-presentation]所要求的严格精确程度。显然，对于一位敏感于且熟知某种早期风格的作曲家而言，没有什么能够阻止他相当准确得当地运用该时期的规范、形式和手法。然而，一位当代作曲家（或者任何类型的艺术家）要彻底运用例如 18 世纪 20 年代意大利盛行的风格进行创作，这在逻辑上和心理上都不大可能。从逻辑上而言，这种不可能性是由于对意大利巴洛克音乐曲目进行任何添加——无论是创作于 18 世纪还是 20 世纪——都会改变该曲目，并因此改变我们以该曲目为基础的对于这种风格的判断，尽管改变甚微。更为重要的是，在心理上，要一个生活在 20 世纪的人充分而成功地采纳早先某一时期的人生观和世界观，似乎在实际上是不可能的，部分原因在于他了解过去实际的风格影响，部分原因在于他对于过去的观点必然受到现在兴趣和关注点的影响和改动，即便是无意识的。①

187

这一说法真正的意图可能在于，活在当今的作曲家运用某种早期风格无法写出令人信服且具有生命力和价值的音乐。即便完全的风格准确性是一个难以实现的目标——倘若这确实应当是一个目标——事实确实如此吗？既然价值判断卷入其中，那么有关"事实"的问题便难

---

① 例如，如下事实表明了这一点，即艺术品的伪造者只能蒙骗他们的同代人，却骗不了后世（请见 Max J. Friedländer，《论艺术与鉴赏》，前揭，第 36 章）。然而，如下情况却是可能的，即如果存在一种持久的静态，则该文化对与过去的观点很可能更为稳定。

于(或许就不可能)断定。但我想不出任何理论上或实践上的原因，为何一位有才华并经过良好训练的当代作曲家无法以比如说巴洛克晚期手法写出一首杰出的大协奏曲。尽管，除非这位作曲家是个天才，否则其作品肯定难以企及巴赫的作品，但该作品可能很容易比巴洛克时期次要作曲家的无数作品在趣味和质量上要更胜一筹，后者在我们这些能够容忍沉闷单调的受众眼中显然是一个取之不尽的愉悦源泉。

然而，一旦人们获悉这样一部作品创作于现在，至少到目前为止，它将遭到受众和批评家的拒斥，被认为是腐朽、卑贱和不诚实的。因此，它之所以被拒斥，不是因为其内在品质，而是正如我们所见(第四章)，因为我们关于原创性和创造、因果和历史的文化信念。然而，由于本章前文以及第八章所描述的西方意识形态中所发生的剧烈变化，如下情况此时易于理解，即作曲家将发现，运用——无论是相对严格还是带有相当大的诠释自由——早期发展或写出的范型、风格、甚至乐思是可能的；而且随着受众和批评家理想和信念的变化，他们也可能开始理解过去的相关性。

为了表明过去为何再次成为范型和材料、句法和手法的来源，让我们思考那些迄今为止排斥这种"借用"手法的观点和信念是如何变化的。

过去在意识形态上的可得性

我们已经看到，艺术家的主要目标之一就是表达其内心最深处的思想、感觉和情绪，这一点直到最近都是一则文化信条。创造就是用颜料、语词或乐音体现这些独特的个人性的洞见和情感。如果这种体现 188 确实反映了艺术家的内心世界，那么他的作品将具有原创性和独特个性。由于艺术家的思想和感情部分源于他与自己文化环境的互动以及对该环境做出的反应，所以他的独特个性不可能在另一时期或某一外来文化的风格和语汇中找到真实恰当的表达。

个人主义理想和强烈个人表现的目标现已受到我们时代两个重要的意识形态的弃绝，也遭到一些传统艺术家的贬低。取而代之的是将

艺术作品看作一种客观构建的观念。与原创性相联系的不再是发现表现艺术家内心经验的手段,而是对材料的整合;创造性也不再被视为一种自我表露的行为,是一种问题解决的类型。由于任何风格都能构成客观构建和秩序原则呈现的基础,所以这种观点与那种将过去的艺术作为材料、关系模式和句法结构的手法和规范之来源的做法并不抵触。因此,形式和技术取代了灵感和表现。从逻辑上而言,所有的组织形式、所有的风格都具有了同等的可得性和可行性。

与艺术家在其作品中表达自我、表现其所处环境这一信条相联系的是,产生于某种文化的风格、技法和形式是该文化独特状态的体现,因此将之运用在其他文化条件下则多少有些不正当,应当受到谴责。

如果要使这一论点不仅停留于冗余性的自明之理——"某一文化的艺术就是某一文化的艺术"①——那么(正如上文所注意到的)就必须有进一步的假设。也许这些假设中最重要的就是,每一种文化都以某单一一种包罗万象的精神或 Geist[德文:精神]为特点,这种精神遍布并统一其所有活动和产品。凡未遵循这一根本模式者便被当作异类而遭到拒斥,或被认为微不足道而遭到忽视。

尽管人们可能合法地发现某一文化内部共同的趋势、运动和观点——正如我一直努力所为——但这并不意味着忽视其他相互竞争或相互抵触的趋势和观念。②例如,尽管神秘主义传统在中世纪盛期并不占主导地位,但并不能因此在文化一致性的统摄下将之忽视、一带而过。倘若如我在第七章所述,直接因果理论确实站不住脚,而且风格趋向于以其自己的方式发展,那么一个完全统一的均质文化的整体观念

189

---

① 请见 Alfred Einstein,《音乐文集》,前揭,第 3—4 页。此外,由于我们在确定某一文化总体的世界观和价值观(其"精神")时,常常在很大程度上依赖于其艺术,所以整个这一探究过程往往多少具有循环性。

② 阿尔弗雷德·爱因斯坦认为"艺术并不像通常所认为的那样是文化的镜像反照"(同上,第 4 页),我认为这一观点在逻辑上是错误的,恰恰是因为它默认文化是均质且一贯的。问题在于,既然任何艺术作品就其本义而言都是对它产生其中的文化的一种表现,那么它必然会"反映"该文化。可能发生的情况是艺术反对文化的主导性价值观和态度,但它同时也会反映该文化中存在的某些价值。

便只是众多可能性之一。

当然，有些文化，通常是相对简单的文化，确实表现出较高程度的内聚性。[①]但并不能由此得出，所有文化、甚至是大部分文化皆是如此。如我们这样复杂的文化通常不仅具有高度的多样性和异质性，而且甚至不是自相一致的。相互竞争的各种风格、意识形态和文化行为方式可能共存；就我所能够发现的范围内，还未提出和证实任何历史规律，可以断言迥然相异的各种倾向之间的包容调和**必须**发生——即文化必然变得越发均质统一。实际上，不仅难以找到可靠的根据来判定某种复杂多元的文化中，哪些倾向和运动应当被看作其**精神**的主要表现，而且即便人们采用了某种**时代精神**[Zeitgeist]的立场——抑或，也许更为合理的是，认为特定的文化通常体现出行为、信念和审美“表现”的主导性风格——似乎也没有令人信服的原因来解释为何一种文化的精神的特点不应当是多样性的倾向、对于多元主义的包容以及对非协调一致的兴趣。

无论这些信念的客观有效性是怎样的，关键的一点在于：一旦人们接受这些信念，将之作为文化“信条”，这些信念就会使得艺术家在心理上几乎不可能运用其他艺术家的观念或早期发展起来的风格。只要人们相信艺术家的主要任务是表现其内心独特的自我及其时代，或者相信某种风格是特定文化必然的、无法模仿的产物，艺术家便很难利用其前辈的观念和材料，也很难完整而令人信服地运用早期的规范和技法。[②]　190

在过去的50年中，几乎所有这些观点都以不同的方式受到质疑。对于许多艺术家而言，表现不再是创作的目标；风格不再是某一时代的独特表达，而是人为的构建；历史不再是必要阶段的辩证接续，而是对所记载证据的客观整理；真理也不再是单一、终极的，而是多元、暂时

① 爱因斯坦之所以能够提出古代艺术倾向于反映时代精神，是因为此类文化往往是同质性的，而不仅仅因为“艺术仍具有崇拜功能”(Alfred Einstein,《音乐文集》,前揭，第6页)。

② 当然也存在重要的例外。例如，在音乐中，可以使用另一作曲家的主题作为一组变奏曲的基础；视觉艺术中，临摹大师的作品也很常见——往往使用不同于原作的媒介——主要是为了研习，但也可能是为了一般的欣赏。

的。因此，那些迄今为止阻止了自由开放地运用过去的手段和材料的意识形态条件和心理条件不再盛行。现在可能包容过去。

再者，应当指出的是，阻止运用过去风格和材料的意识形态信念也使得风格上的折衷主义似乎是一个严重的缺陷——一种具有威胁性的失当。因为如果一部艺术作品是某人的独特表达，此人的个性也许是一贯、统一的，那么他所创造的艺术作品亦应如此。出于同样的原因，艺术家不仅要在各个作品内部也要在各作品之间保持本质上的一致性——虽然可能存在逐步的发展。与此一致的是，如果每种风格反映它产生其中的文化的思想道德观，而且每种思想道德观是均质一致的（正如人们所相信的），那么所产生的风格亦应如此。

这种意识形态的其他方面也倾向于使折衷主义看起来不正当而应受到指责。例如，进步观和与之相关的进化观，即便它们没有明确地应用于风格变化，但也包含着对于各阶段有序一致之接续的信念——这种观念与过去和现在的混合互不相容。同样，有机统一体范式往往被用来解释艺术作品的内部结构，有时也用来解释文化历史（以及风格）的内部结构，这种范式要求一种单一、统一、自相一致的过程。

但随着意识形态中的变化，折衷主义再次成为可能。如果一部艺术作品是一种非个人性的构建，而创造是一种对问题的解决，那么运用混合的手段和材料所进行的实验（或者在作品内部或者在作品之间）不一定导致不完美。相反，在一部作品中对迥异的风格（或是借自不同作品和不同作曲家的乐思）进行娴熟、巧妙的组合可能成为一个富有挑战性和吸引力的问题。正如迈耶·夏皮罗所言："……风格观念已经丧失了……水晶般的均质性，以及部分之于整体的简单对应。……结合为整体的过程可能是松散而更为复杂的，通过互不相同的部分进行运作。"①

191

这一分析提出，如果将早期的风格和材料用于当代美术、音乐和文学中，最可能这样做的是那些有形式主义倾向的人，而非那些仍将艺术

① Meyer Schapiro，"风格"，前揭，第 284 页。

作品视为个人表现载体的人。人们不能“使用”巴赫、伦勃朗或多恩作品的表现性特质。这的确是独特而具有个人性的事实。正如威利·塞弗谈及个人表现说的最后发展阶段时所言，浪漫主义艺术“所具有的是个人表现的逻辑，而不是风格的逻辑”。[1]同样，也很可能是形式主义者而非表现主义者会取悦于如下两种做法的可能性，一是在一部作品中混合不同时期的风格和材料，二是在相继的多部作品中运用不同的风格范式。

> 保持客观就是保持超然、不偏不倚，就是能够、或许被迫运用机智和讽刺。浪漫主义者不能允许喜剧入侵严肃的段落，并疾呼反对将高贵与卑微融合，将典雅与粗俗混成。[2]

情况确乎如此，这表现在如下事实，即正是公然明确的形式主义者(如艾略特和斯特拉文斯基)最为明显而广泛地运用了过去的手法、范式和材料。[3]因此我们面临一个有趣的悖论：文艺复兴的结束——目的论、个人主义、表现等信念的结束——使得回归这些信念最初催生的风格和材料成为可能。

过去在心理上的可得性

倘若早期的风格和艺术作品成为观念与手法、语汇与范式的可靠来源，那么不仅现在的多元主义将得到丰富，而且过去的特征和内涵也将得到实质性的调整。原因有二。其一，现在的兴趣和洞见往往会阐明并影响早期或其他文化的艺术作品，而当代艺术家对于这些作品会感到某种特殊的亲缘关系。因此，正如先前所注意到的，致使人们重新

192

---

① Wylie Sypher,《现代文学艺术中自我的丧失》,前揭,第 52 页。

② Babette Deutsch,《我们时代的诗歌》(*Poetry in Our Time*),第 167 页。

③ 传统主义者如肖斯塔科维奇、托马斯·沃尔夫[ThomasWolfe]或是马克·夏加尔[Marc Chagall]很少使用过去的风格或观念。偶尔的回归,如普罗科菲耶夫的《古典交响曲》(*Classical Symphony*)显然是本质为新浪漫主义艺术作品中的游戏。

对埃尔·格列柯画作产生兴趣的是当代艺术，而非研究；艾略特对于玄学诗人的兴趣影响了我们对他们诗作的阅读；当代作曲家对于节拍关系的关注也增强了我们对于14、15世纪音乐的理解。如果利用过去成为我们时代的特点，那么对其他时代的艺术的理解和鉴赏将因这些艺术在现今重获生命而不断进入当代的焦点。

其二，也是更为重要的一点，过去不仅将得到现在的阐释，而且在很重要的意义上，可能成为现在的组成部分。“当一个事件的暗示看上去已经实现，其……后果为人所知时，该事件被认为是过去的。”[①]如果这一说法有其价值，那么由此可得，一旦某种早期的风格语汇成为现在的一种可靠的创作手段，则其“过去性”[pastness]将变得毫不相关——仅只存在于编年意义上。其暗示和影响不再“完结”；而且当过去具有相关性和重要性时，其“过去性”也便随之消解。此时过去真正成为现在的组成部分。倘若不仅大部分过去的风格而且其他文化的风格最终成为当代艺术的组成方面，那么所有风格将共存于一个包罗万象的现在。形式主义的非历史主义将因此被证明可与超验主义的永恒性相容。

当我们与过去的关系发生变化时，我们对于过去的兴趣的来源也会改变。直到20世纪初，过去的时代和异族的文化之所以对艺术家产生吸引力，更多是因为对这些文化主导性理想和世界观的移情作用，而不是出于特定的风格上的原因。古希腊的观念和理想——而非其风格—作曲技术方面所关注的问题——通过人文主义影响了文艺复兴的艺术家。同样，雅克·路易·大卫在其《贺拉斯兄弟之誓》[*Oath of the Horatii*]中运用古罗马的题材和古典雕塑，是为了象征和指涉法国大革命的共和美德，而不完全是因为他对罗马艺术感兴趣。

这种“意识形态怀旧”[ideological nostalgia]之所以成为可能，部分原因在于，直到近来，某一文化在时间或空间上距离我们越远，我们对该文化的了解就越不完整、不详细，因此我们也便越容易根据当下的

---

① 本书第90—91页。

兴趣和态度来看待和解释该文化。时间上的距离能够使人迷恋，这是因为在历史这面不甚清晰的镜子里，过去可被看作现在的反照。相反，各种文化常常反对它们的直接前辈，因为它们对于后者的偏好特性过于谙熟，因此发现不可能以现在的形象来再造过去。 193

但我们对于过去和异族文化的了解大大增多，这使得历史之鉴光亮清晰，一切往昔在完整性和复杂性上都可以相互比较。由于愈加难以令某一过去遵循并证实当下的信念和态度，意识形态上的移情作用对于决定哪些时代或哪些文化吸引当代艺术家的兴趣，便不那么重要了。

意识形态不再为从诸多可能的过去中做出选择而提供基础，还有另一个重要的原因：任何特定的意识形态，至少对于形式主义者而言，所代表的不是某种最终的解决方案或终极真理，而只是众多潜在可行构建之一。

如果这一分析是正确的，那么应当由此得出，在未来，某种过去受到青睐和探究，是因为它所提出的特定的艺术问题，而并非因为它所代表的意识形态立场。

简言之——而且这一点怎么强调都不为过——当代对过去的利用并不意味着试图扭转时间的箭头，或是回归某种理想化过去的未受侵扰的美德，也不是要在异域风情的有情趣的愉悦中寻求逃避。对过去的利用若要生机勃勃、意义重大、卓有成效、令人信服，就必须生发于紧迫的艺术问题和创作问题。仅仅只是模仿过去的手法规范会遭到质疑、败坏声名，而赝品则会被打入冷宫（请见第四章），因为这些东西在时间上是单线条的。由于这些作品仅只指向过去，因而无论就其喻义还是本义都没有影响、微不足道。如今，过去既非祖先美德的范例，亦非一堆盲目错误的杂烩，而是一座贮藏所，囊括着无数可能非常吸引人的问题和可能性——是对当代艺术家想象和技能的诸多挑战。

利用过去的艺术

如果所有的过去——久远的和晚近的——都作为现在的可能性而

共存，美术家、作家或作曲家都可加以利用，那么这种潜能将以何种具194体方式实现？尽管证据仍旧支离破碎，但理性的思考（加之所拥有的资料）表明，对某种过去的风格或手法的一切属性进行充分严格的复制没有可能，至少在不久的未来是如此。也就是说，用蒙特威尔第的风格创作牧歌，用斯宾塞的风格写作诗歌，或者用佩鲁吉诺[Perugino]的风格进行绘画，其可能性微乎其微。原因有二：(1)过去与现在相关，主要原因不在于过去所提供的解决方案，而在于其所提出的问题；(2)对个性和原创性的强调仍然非常强势盛行，因而对某一早期风格直白而没有根据的利用——即便是一次颇具探索性的利用，创造性地关涉作曲技术问题——将很可能遭到批评家和受众的误解，被看作不过是亦步亦趋的模仿。

应当强调的是，这里所思考的对于过去的利用是**艺术内部的**。其所包含的不仅仅是运用取自历史或神话的某一观念、特征或事件。这样的再现自艺术诞生之初就是文学和绘画的内容——对于音乐亦如此，只是程度略低。这里所说的利用过去意味着所使用的具体的句子（乐句）或主题、结构布局或句法手段取自某部作品或运用相同媒介的一组作品。例如，老卢卡斯·克拉纳赫[Lucas Cranach the Elder]的画作《维纳斯与丘比特》[*Venus and Amor*]在此意义上并不构成对过去的利用；而毕加索以老克拉纳赫的作品为基础而创作的石板印刷作品(1949)当属此类利用。这种"对过去的利用"可以说具有审美上的自省性，正如理查德·普瓦里耶[Richard Poirier]在评价约翰·巴斯[John Barth]的《羊孩吉尔斯》[*Giles Goat-Boy*]时表明的：

> 一种解释是这些美国小说家……已经发现了一堆新的虚构材料。他们的这种发现是在小说自身内部——即在小说的历史、传统、结构和风格中，其分量因关于现实之本质的假设而得到加重——也是在各种哲学理论和心理学理论中，当代经验通过这些理论得到分析。小说家当然总是相互戏仿；但自我戏仿的小说，取悦于对自身手法局限性的暴露，直到现在

除斯特恩和乔伊斯之外支持者甚少。[1]

这令我们注意到很有趣的一点：如今对现存艺术品加以利用的常见方式，与一种不断发展的意识形态倾向相联系，这种倾向即最大限度地弱化艺术与自然的区别。这一点在绘画中尤为明显。此前，当画家利用过去的某些艺术作品（无论是晚近的还是久远的）时，他们这样做通常是为了学习早期的作品，或是为了拥有一幅精确的摹本而便于研究，或者是因为某位赞助人对于他尤其欣赏作品想要一份复制品。[2]尽管这些画家自己的观察和理解方式几乎不可避免地使其复制品不同于原作，[3]但他们还是尽可能忠实地重现原作。例如，在一位文艺复兴画家看来，复制他人的作品与"写生"有很大不同。然而，对于当代艺术家而言，早期作品可以被看作仅只是另一个既存的事实；那么他们对于这些作品的处理便与处理其他任何视觉刺激一样——正如他处理"真实的"风景、人物等等。因此，例如单纯通过风格和结构组织我们无法辨认出毕加索 1950 年的画板油画是根据库尔贝[Courbet]的《塞纳河畔的贵族少女》[*Les Demoiselles des Bords de la Seine*]创作而成——虽然这一模型一旦为人所知，从这种改绘[paraphrase]中得到的愉悦将多少受到影响，甚至得到增强。或者，当某位艺术家将一幅照片或一件复制艺术品的全部或部分用蒙太奇手法加以利用，往往并不赋予原作任何特殊的地位，而与该作品中的任何其他"拾得"物品并无二致。简言之，如果艺术和自然之间的区别在此毫不相关——部分原因在于两者都是构建——那么"自然"便不再是观念和知识、形式和关系的特殊的或受到偏爱的源泉。

195

似乎可以区分出四种不同的（尽管在某些情况下相互重叠的）方

---

① Richard Poirier，"威斯卡克与弥赛亚"（Wescac and the Messiah），第 1 页。

② 这一点非常明确地体现在 K. E. Maison，《艺术主题与变奏》（*Art Themes and Variations*）一书呈现的复制照片上。

③ 特别是由于复制品常常使用不同于原作的媒介——例如，用素描或版画的方式重现一幅油画或一件雕塑。

式，在如今对其他时代的艺术加以利用。这些方式将被称为改写[paraphrase]、借用[borrowing]、模拟[simulation]和效仿[modeling]。

1. 在改写中，某部现存作品的几乎全部基本的塑造性特征——题材、主题、结构和风格手法——都得到相对持续、严格的运用，作为一部新作品的部分或全部的基础，而该作品的精神和内涵具有明显的当代性。通过将原作的组成部分和材料进行重组，将句法结构进行调整，对声调变化或词汇做出改动，对再现方式加以更改——或是将这些手段综合利用——便发生了某种风格上的变更。

斯特拉文斯基的《普尔钦奈拉组曲》[*Pulcinella Suite*]，以佩尔戈莱西的音乐为基础，是音乐上改写手法的明确一例。旋律—节奏上的强调、和声语汇、乐器法等方面巧妙而细微的差异将过去转变为现在。更为重要的是，这一令人兴奋刺激的改写作品比原作更具生命活力。[①] 斯特拉文斯基在描述他如何“完成”杰苏阿尔多的经文歌时，也说明了改写手法的本质：

196

> 当我在乐谱上写出原有的五个声部时，便不可抑制地想要完成杰苏阿尔多的和声，缓和其某些不幸的音响[malheurs]。人们必须不外加任何东西来演奏这部作品，以此来理解我的意图，而“添加”一词也并不是一个准确的描述；原有的材料只是我的起始点：从这些材料出发我重新创作了整部作品。原有的声部在某些情况下具有明确的限制，而在另一些情况下其限制则是模糊的。……然而，我不会去猜想“杰苏阿尔多会怎样做”，尽管我愿意看到原作；我甚至选择了一些杰苏阿尔多肯定不会选择的解决方案。……我所创作的部分

① 谈到佩尔戈莱西的音乐，斯特拉文斯基说道：“《普尔钦奈拉》是‘他的’作品中我唯独喜欢的一部”（《斯特拉文斯基谈话录》，前揭，第 90 页）。或许通常的情况是，如果一整部作品是一个改写作品，那么这种改写的基础是不完整的作品或是非一流的作品。比如说，对贝多芬《升 C 小调弦乐四重奏》作品 131 第一乐章进行改写几乎无法设想，因为其结构的内聚性和性格特征极其强大，以致于改写者的发挥空间所剩无几。

不是试图重建。我与杰苏阿尔多一样投身其中。①

音乐中的改写必须与移植[transcription]和改编[arrangement]相区别。在移植中,不同于原作的手段被用来尽可能准确地重现该作品。这一手法的例子可举勃拉姆斯对他自己的《海顿主题变奏曲》[*Variations on a Theme by Haydn*]的管弦乐配器作品,或者是巴赫以维瓦尔第或其他人的乐队协奏曲为基础创作的键盘乐器协奏曲。改编则通常包含着对原作结构秩序的重要而显著的增删或改变。海顿的《苏格兰歌曲》[*Scottish Songs*],或是取自某部大型作品的组曲——如拉威尔取自《达夫尼斯与克洛埃》[*Daphnis et Chloé*]的组曲——为此类手法的例证。尽管这些手法的区别在上述例子中足够清晰,但移植和改编常常融入改写中。例如,韦伯恩对巴赫的利切卡尔的移植和沃恩·威廉斯对"绿袖子"[Greensleeves]的改编与改写非常相近。但尽管存在这种重叠现象,改写与其他形式的对既有作品的"模仿"至少在理论上具有明确的差异:移植或改编的品质高低由其再现原作的性格和"格调"的能力来评判;而改写的品质则依赖于其自身作为一个独立作品的内在旨趣。 197

文学中改写手法的一个新近的例子是罗伯特·洛威尔[Robert Lowell]的《星条旗》[*The Old Glory*],由三出戏剧组成,以霍桑的故事和梅尔维尔的一部短篇小说为基础。罗伯特·布鲁斯坦[Robert Brustein]提出:"尽管洛威尔先生成功地使这些故事的改编相对忠实于原著,但他使这些故事完全成为他自己独有的创造。……他精湛巧妙的成就不仅在于唤起了过去,而且将现在添加其上,由此这些戏剧得以同时进行展望和回顾。"②

翻译也可称得上是改写,因其目标在于重现而非精确复制。庞德的《向塞克斯图斯·普罗佩提乌斯致敬》[*Homage to Sextus Properi-*

① 上引书,第 47 页。

② Robert Lowell,《星条旗》,前揭序言。

tus]便是如此——正如布莱克默将普罗佩提乌斯的原作、庞德的改写以及巴特勒[H. E. Butler]的“洛布古典丛书”[Loeb Library]逐字逐句的翻译并置时所表明的。①庞德将其《向塞克斯图斯·普罗佩提乌斯致敬》基于这位公元前1世纪的罗马诗人所写挽歌中的一些段落，将“它们自由地”进行重新安排，“既从原作的视角也从他本人的视角对声音和联想进行创造性的发挥。他的目的在于写作一部现代原创诗作，其创作角度是使普罗佩提乌斯的感情与他自己的感情相互映照”。②庞德本人说道：“这里根本就不存在翻译的问题，遑论逐字逐句的翻译。我的工作就是使一位逝者重焕生命，就是呈现一个活生生的人物。”③布莱克默对庞德的《诗章》[*Cantos*]的描述表明，改写可以与利用过去的其他方式——如借用（请见下文）——相结合，也可与“原创的”、自由创作的材料相结合：

> 首先要注意的一件事是，古典材料是文学性的——翻译和改写；文艺复兴时期的材料几乎完全是历史的；而现代的材料则是准自传性、新闻性和趣闻轶事性的结合。除了第一和第三这两部诗章是略长的翻译，其叙事结构处处具有趣闻轶事性，而趣闻内部的特殊技巧就是让该趣闻在一处开始，在另一处或多处发展，并结束于另一个不同之处（如果有结束的话）。④

正如音乐中的移植常常接近改写，文学中的衍生性改编[adaptaion]——以及翻译——也常常近似改写。以梅尔维尔的《比利·巴德》[*Billy Budd*]为基础的戏剧、电影《汤姆·琼斯》[*Tom Jones*]以及音乐剧《窈窕淑女》[*My Fair Lady*]都是衍生性改编作品——尽管《窈

198

---

① R. P. Blackmur，《现代诗歌中的形式与价值》（*Form and Value in Modern Poets*），第87—89页。

② M. L. Rosenthal，《现代诗人》，前揭，第55页。

③ 同上，引言，第56页。

④ R. P. Blackmur，《现代诗歌中的形式与价值》，第95—96页。

窕淑女》近于改写。通常而言，衍生性改编作品与原作的差异在于手段和媒介；改写作品与原作的差异除这两方面以外，还有内涵。一部歌剧——例如德彪西的《佩利阿斯与梅利桑德》[Pelléas et Mélisande]——显然就台本而论应当被视为衍生性改编，但作为一个整体，它又必须被看作是本质上原创的创作。原封不动地采用原有材料，对之进行有选择的重组——如基于莎士比亚作品的选段《人生的七个阶段》[*The Seven Ages of Man*]——则是改编[arrangement]。

在视觉艺术中，改写，或称改绘，通常意味着对某部既存作品的主题（的确很难想像对一部非具象作品进行改绘）、形式结构、线性特质，以及（有些时候）基本用色进行有变化但与原作基本一致的再现，但原作的造型内涵受到或微妙或剧烈的改变。除去上文已提及的例子，以下是绘画中改绘手法的一些最近的例子：毕加索对以下作品的改绘——委拉斯开兹《宫廷仕女图》[*Las Meninas*]（45 种变形），德拉克洛瓦的《阿尔及尔妇女》[*Les Femmes d'Algers*]（14 种变形）以及埃尔·格列柯的《自画像》；马蒂斯对德·希姆[De Heem]《静物》的改绘；弗朗西斯·培根对迭戈·委拉斯开兹的罗马教皇伊诺森西奥十世肖像的改绘；以及德兰[Derain]基于吉兰达约[Ghirlandaio]《耶稣背负十字架》[*Christ Carrying the Cross*]和勃鲁盖尔[Breughel]的《屠杀无辜》[*Massacre of the Innocents*]的画作。[①]

有些改绘作品——例如德兰的作品——与其原型较为接近；其他作品则几乎面目全非。因此，迈克尔·艾特伦[Michael Aytron]认为：

> 胡安·米罗[Joan Miro]……在改写手法的运用上可能比任何其他同代人走得更远。他与过去的作品所建立的意义—无意义关系[sense-nonsense relationship]完全没有毕加索的残酷、培根的病态或是布菲[Buffet]无聊的贫瘠。他对既有作品的选择非常奇特，不仅作品之间毫不相干，而且与他

---

① 所有这些例子都在 K. E. Maison，《艺术主题与变奏》，前揭中有复制照片。

> 本人也明显没有关系，例如拉斐尔的《福尔娜瑞娜》[*La Fornarina*]，扬·斯蒂恩[Jan Steen]的《猫的舞蹈课》[*The Cat's Dancing Lesson*]，以及英格尔哈特[Engleheart]的《米尔斯夫人肖像》[*Portrait of Mrs. Mills*]。他对这些作品加以利用，与早先的大师们开玩笑，并由此将原初的形象转译为一种远离原作的语言，其距离之远比毕加索更甚。①

同样，在造型艺术中，也必须与更为严格的再现形式（即复制[copy]）相区别——尽管这种区别也同样不是绝对的。由于绘画和雕塑都是独一无二的艺术作品——无法像书籍、戏剧或乐曲那样得到重现——所以自很早的时期以来临摹就很常见。部分原因在于临摹艺术家的目标是使自己和他人能够拥有既存的杰作，也有部分原因在于过去往往存在更高程度的风格上的共有性，所以这样的重现尽管总是与其原型略有差异，但本质上是（或应该是）忠于原作的精确摹本[facsimile]。然而，在更为晚近的时期，当印刷复制品取代了画家的临摹，审美态度也发生了变化时，艺术家倾向于将既有作品作为出发点，以建构视觉秩序的当代宣言。因此，如同在音乐和文学中，人们也可通过如下方式区分复制和改写：前者的品质在很大程度上依赖于其所捕捉到原作的精神和性格的忠实度，而后者的品质则主要有赖于其自身独特造型所呈现的相关性和特质。

199

2. 在借用手法中，既有的材料——通常是较为简短的节选（一支旋律、韵文的一句或一节、画作的一部分），但有时是更大的部分，甚至是中型作品的全部——被引用、抄录或精确地（或近乎精确地）重现。如果所借用的材料的力量和意义依赖于受众对其原初语境的格调和内涵的熟悉程度（事实往往如此），那么这些节选部分通常出自受过教育的西方人应当了解的作品。在任何一部作品中，所借用的元素可能取自品类繁多的各种来源——不同艺术家的作品，创作于不同风格时期甚至是不同文

---

① 上引书，序言，第28页。

明的作品。这些元素相互之间、与新创造的材料之间进行并置、融合、组合，使过去和现在超越表面的差异和显在的折衷主义，相互影响、相互阐释，从而创造出一种全新的概念性秩序——一部新的艺术作品。

尽管借用必然包括用典[allusion]，但两者仍可相互区分。在“纯粹的”用典中——如柴科夫斯基在其《1812 序曲》[*The year 1812*]中使用“马赛曲”，或是贝尔格在其《抒情组曲》[*Lyric Suite*]的结尾引用《特里斯坦与伊索尔德》[*Tristan and Isolde*]——先前存在的材料在作品中并不承担重要的句法结构功能，而只是一带而过——是一种追忆。

尽管以一个现成的主题为基础写作一组变奏曲自巴洛克时期以来就很常见，但这种对过去的利用并不真正构成我所谓的“借用”。首先，旧有的主题与以之为基础的变奏之间通常不存在风格上的交叉——两者都属于同一个基本的风格体系。第二，而且更为重要的是，无论是作品的构建手法还是整体性格都受到借用这一事实的影响——原先的材料是创造的源泉，而不是创作的组成部分。18 至 20 世纪以某种形式运用民间音乐的许多作品都近于现代意义上的借用，尽管在这些作品中现成的材料也常常只是经过改编，适应盛行的作曲实践——例如贝多芬《F 大调弦乐四重奏》作品 59 之一第四乐章。 200

查尔斯·艾夫斯的《第四交响曲》，正如科特·斯通的描述所表明的，是借用和用典的混合：“……织体充满了众多熟悉的赞美诗和其他简单曲调的片段。这个充满用典和引用的迷宫……可被比作一个飞速旋转的微观世界，由相互独立、各行其是的音乐微粒构成，但所有微粒都被一个中心磁力所支配。”[①]借用这一事实与所采用的作曲手法的特点密切联系。对于那种由“独立的音乐微粒所组成的飞速旋转的微观世界”所产生的经验，艾夫斯本人有所说明：“正如眼睛看着一片景色时可能聚焦于天空、云朵或是远处的轮廓，但也会感觉到前景的色彩和形态，然后，眼睛聚焦于前景时，同时也能感觉到远处的轮廓和色彩，那么

---

① Kurt Stone，“艾夫斯第四交响曲乐评”（Ives's Fourth Symphony: A Review），第 4 页。着重记号为笔者所加。

同样，听者也能够选择在心智中安排节奏、和声及其他材料的关系。"①

音乐中借用手法的一个最近的且非常明确的例子是乔治·罗奇伯格的《为魔幻戏剧而作的音乐》[*Music for the Magic Theater*]，这部作品对取自马勒《第九交响曲》和莫扎特《嬉游曲》K. 287 的材料进行了巧妙而有趣的运用。（我无法不提这个例子，既是因为它是由弗罗姆音乐基金会[Fromm Music Foundation]为芝加哥大学 75 周年校庆委约的作品，也是因为在我写作这一章时收到了这部作品的手稿。）

201

罗森塔尔[M. L. Rosenthal]在描述或许是英国文学中借用手法最为著名的例子——艾略特的《荒原》[*The Waste Land*]时，写道：

> 该作品对这些传统元素的巧妙掌控表明这位现代诗人对其来源的意识有所增强。艾略特有时直接引用这些来源，正如诗歌的结尾处取自但丁和其他人的诗句，暗示着他本人（以及我们）的精神状态。有时他对这些来源进行戏仿，正如他对戈德史密斯关于女性贞洁诗句的模仿……
>
> 艾略特也常常对其来源进行重写。这种手法出现在《荒原》的第二部分，效果非常精彩，这一段基于对安东尼和克莉奥佩特拉的著名描写。……艾略特一开始与莎士比亚的诗句保持严格的平行，并且整段都足够地保留了后者的格调，以此将一种暗示性的对比明确保持在读者的视野中，即充满激情的英雄性的克莉奥佩特拉与作为艾略特描写对象的歇斯底里的、神经质的女人。②

---

① 转引自上引文，第 11 页。斯通对艾夫斯作品的批评的根据在于"从音乐的角度而言，任何其他曲调也都能够有同样的效果"（第 14 页），对这一批评可从三个方面进行反驳。第一，它忽视了曲调与其使用环境风格不一致的重要性。显然爵士曲调或听众完全不熟悉的曲调不会有同样的效果。第二，与第一点相联系，该批评忽视了性格的重要性，不仅是性格本身，而且当性格支撑着对句法结构的理解时（请见本书第二章）。最后，这一批评表明斯通默认将音乐中的"必然性"信条作为价值标准，而这一信条是值得怀疑的。

② M. L. Rosenthal，《现代诗歌》（*The Modern Poets*），第 16 页。另一部广泛运用借用手法的作品是庞德的《诗章》。也请参见布莱克默对玛丽安·摩尔[Marianne Moore]诗歌中借用手法的探讨（Blackmur，《现代诗歌中的形式与价值》[*Form and Value in Modern Poetry*]，第 240 页及其他各处）。

需要强调的是，即便是精确地引用既有的材料，这些材料的内涵也因其新的语境和特殊的用途而改变。我认为，布莱克默对“借用心理”[psychology of borrowing]的探讨既适用于文学，也同样适用于音乐和绘画；这一探讨与变化的和严格的借用都息息相关：

> 即便某一文本是完全的引用，引用这一状况本身就会改变该文本并使之具有独特性。因此艾略特对马维尔[Marvell]的一次引用所具有的效力与马维尔当初写作时的效力略有不同。尽管词语的组合是独特的，但如果读者通过应用或查阅辞典而了解他的用语，那么这一组合读来会具有一种令人震惊的效果，如同猛然认出时那样。然而，认出并不局限于词语中已知的东西，也存在对某种前所未知的东西的理解，即某种源于词语组合的新东西，等同于获取了一种知识。**知识的重要性或价值既依赖于诗人的个人情感，也同样依赖于其在组合词语方面的技艺。**①

在视觉艺术中，就我力所能及的发现而言，借用手法不那么常见。无疑，部分原因在于没有可以重现的符号文本来引用；而且直到最近，“重现”[re-presentation]并不是指一部新作中包含一部旧作，而是指复制整部作品。当借用手段出现时——如马奈创作的左拉画像中包含着他自己的《奥林匹亚》[*Olympia*]的复制——其功能主要在于用典而非建构。然而，最近出现了一些引人注目的借用手法的例子——这些例子中，对既有材料的利用对于艺术作品的形式组织和表现组织具有首要意义。 202

拉里·里维斯[Larry Rivers]的《荷兰大师与雪茄》[*Dutch Masters and Cigars*](1964)便是这样一例。理查德森在他对该作品的有

---

① Blackmur，《现代诗歌中的形式与价值》，前揭，第184页。着重标记为笔者所加——为的是强调客观性与技艺的理想。

趣论述中说道，荷兰大师牌雪茄的电视广告：

> 赋予伦勃朗的画作以生命力，正如运用伦勃朗的《呢绒公会理事们的肖像》[*The Syndics*]作为商标，这一广告显然是以轻佻的方式向伟大性表达尊敬的一例。里维斯反其道而行之，对微不足道的部分表示纪念，使雪茄盒成为一种文化纪念物，综合着过去与现在。他那种勾画轮廓的素描风格与伦勃朗的人物布局相结合，产生了一种重焕生命力的非凡效果。一种巴洛克对位出现在两部新作品之间，体现在对贯穿人物的笨拙的大斑点那具有节奏性的运用上，这时而有助于表现这些人物，时而似乎抹去了人物。①

另外两个可能提及的借用例子是马里索[Marisol]的《蒙娜丽莎 1961—62》，以列奥纳多·达芬奇的作品为基础；以及约瑟夫·康奈尔[Joseph Cornell]的《美第奇牌自动售货机》[*Medici Slot Machine*]，这部作品中美第奇家族画像的复制品与一幅罗马地图、一个指南针和其他文艺复兴的符号组合在一起。

3. 模拟，与改写和借用相区别，不包含严格或有所变化地利用取自某部艺术作品的材料——旋律、诗行或图画元素。而是，某种过去风格的显著特征——音乐中的旋律—节奏语汇、和声进行和形式结构，文学中的词汇、语法、组织方式和叙事手法，视觉艺术中线条、纹理和色彩的特质，以及对图形和造型组织的感觉——与具有当代特点的语调、技法和关注点相结合，并被后者所修改。（例如，在音乐中，这些问题的表现形式是偏好节奏—节拍的多样性和非对称性，偏好辛辣锐利而非过分甜腻的音响，等等。）由于没有人意在做出任何欺骗行为——不是昨

203

① J. A. Richardson，"达达、坎普与所谓的流行模式"(Dada, Camp, and the Mode Called Pop)，第 552 页。着重标记为笔者所加。理查德森提到里维斯[Rivers]的另一个借用的例子：《第二伟大的同性恋》(*The Second Greatest Homosexual*)，基于雅各·路易·大卫的著名绘画《拿破仑》(*Napoleon*)。

日的伪造品——那么早期风格的特征通常并不全部得到运用。所产生的作品既非怀旧亦非自鸣得意，主要原因不在于取自当代实践的元素通常得到运用，而在于当过去的风格真正得到复苏[revive]而不仅仅是重现时，该风格便成为限定和厘清现在的环境、艺术问题和审美态度的一种手段。

在斯特拉文斯基的所谓新古典主义的时期，他广泛地运用了模拟技法。例如，弥撒曲采用的音响、旋律—节奏音调和形式手法得自中世纪晚期的风格；《浪子历程》[*The Rake's Progress*]以18世纪歌剧的语汇和组织为基础；《敦巴顿橡树园协奏曲》[*Dumbarton Oaks Concerto*]则回到巴洛克大协奏曲的手段和形式；此类例证不胜枚举。但无论他如何严谨地利用过去，所产生的综合体总是斯特拉文斯基特有的，总是当代特有的。因为，正如他对自己钢琴协奏曲创作过程的描述所表明的，斯特拉文斯基的目标不是模拟，而是再创造："我试图以18世纪古典主义为基础，来构建新的音乐，运用其建构原则甚至是通过附点节奏等手段在风格上唤起古典主义。"①

近年来，众多各不相同的作曲家运用了模拟技法。拉威尔在《库普兰墓》[*Le Tombeau de Couperin*]中运用17世纪舞蹈音乐的节奏和旋律特征；理查德·施特劳斯在《布尔乔亚绅士组曲》[*Le Bourgeois Gentilhomme*]中将吕利式的节制与19世纪的维也纳伤感曲调[schmaltz]并置——尽管前者并非不受后者的影响；而亨利·勒兰德·克拉克[Henry Leland Clarke]的评论表明，本杰明·布里顿在《战争安魂曲》[*War Requiem*]这一部作品中，对多种不同的过去的风格进行模拟，并使之相互结合：

> 音乐当然是兼容并包的。从历史的角度而言它充满生机活力。音乐运用了罗马风格的空五度奥尔加农，哥特音乐在节奏上相互区分的线条，文艺复兴时期音乐那种超凡脱俗的

① Igor Stravinsky，《斯特拉文斯基谈话录》，前揭，第35页。

> 复合唱音响，以及巴洛克音乐庄严的附点节奏。……音乐的语汇，有如考文垂大教堂的建筑风格，来自西方历史的每一部分，但所言说的内容却是艺术家本人的。①

同样，汉斯·维尔纳·亨策的歌剧《酒神的伴侣》[*The Bassarids*]被描述为“混合了多种风格，包括拉莫、斯美塔那、瓦格纳、勋伯格、斯特拉文斯基、普契尼、奥芬巴赫——甚至是吉尔伯特和沙利文。……亨策不会将乐谱描述为派生性的，尽管其中存在人们熟悉的笔触。他只是一个兼容并包者，他改述歌德的话，提出：‘一个兼容并包者是这样的人，他从周围所发生的事情中，将符合他自身本质的东西应用在他自己身上’”。②其他作曲家则不诉诸于过去的西方艺术音乐，而是借助差异较大的不同传统——民间音乐、爵士和东方音乐——结果各不相同。有时——或许巴托克即为这样一例——开始作为一种模拟的风格材料后来变成作曲家本人音乐语汇的组成部分，因而不能再将之看作是对遥远风格材料的利用。

204

就我所知，模拟手法在文学中并不常见。尽管据说庞德“有时……采用另一位诗人的格调或方法，如在但丁的‘地狱篇’中”，③但现代作家通常更多依赖于改写、借用或效仿手法，而非模拟。这或许是因为当指涉过去一部具体的作品所引发的含义和意义反射于现在时，现在的特殊性会得到最为生动的勾勒。或许这也是因为文学很难在进行模拟的同时又不掉入粗糙模仿的陷阱中，因其在技术上是单维的——就像一条旋律线，没有和声、对位和音色等方面的资源。

然而，我想提及一部极其逗趣、而且对于此处的论述目的非常有趣的模拟的例子。约翰·巴斯的小说《烟草经纪人》[*The Sot-Weed Factor*]所运用的词汇和措辞、习语和结构、主题和场景至少对于未经引导

---

① Henry Leland Clarke，“本杰明·布里顿《战争安魂曲》乐评”(Review of Benjamin Britten's *War Requiem*)，第958页。

② 《时代周刊》，August 12，1966，第50页。

③ Rosenthal，《现代诗人》，前揭，第70页。

的读者而言似乎是18世纪小说所特有的。但对典型特征的夸大——更为夸张地运用巧合，更为奇异地集结耸人听闻的人物，更为放纵地借助拉伯雷式的幽默——告诉我们这部作品超越了其原型的界限。然而，在阅读时我们相信，小说的措辞和风格与其行为和场景一样是过去的。但当我们谈到主人公的“哲学上的”专题论文研究和叙事者“博学的”言论（两者都是所模拟的风格的一部分）时，我们倾向于从20世纪问题的角度——形而上、伦理和审美——对其进行阅读和理解。我不确定这在多大程度上是源于问题自身的本质及其言说方式，也不确定这部作品的当代性在多大程度上是因为我们知道它是当代作品。可能两方面都在起作用。最后，该风格的适当性不仅是由于其17世纪的背景，而且是由于其意图；《烟草经纪人》之于当代历史小说的虚假的英雄主义，正如《约瑟夫・安德鲁斯》[*Joseph Andrews*]之于《帕梅拉》[*Pamela*]的虔诚的道德训导。[1]

205

尽管许多画家和雕塑家以不同的忠实程度模拟西方艺术的早期风格和非西方艺术的风格——伊特鲁里亚绘画，中国书法，中世纪绘画等等——但没有人像变化无常的毕加索一样模拟如此繁多的风格和手法，他利用古希腊绘画、古罗马雕塑和非洲原始艺术，这只是他最明显利用的三个来源。迈克尔・艾特伦认为，毕加索是“成就伟大声名的最兼容并包的艺术家，而且他是在一个折衷主义和任何模仿倾向都受到谴责的时期做到这一点的。……毕加索本质上是马尔罗[Malraux]的‘无墙的博物馆’里的居民（若非馆长的话）”。[2]

4. **效仿**既不包括从某部既有作品中选取具体材料（改写或是借用），也不包括采用另一风格所特有的句法结构或方式（模拟），而是遵循某部作品基本的结构和过程，但同时重塑其显在的内容和内涵，由此，新的作品被建构为旧作的较为严格的相似物。新作和旧作运用同

---

① 《约瑟夫・安德鲁斯》为亨利・菲尔丁[Henry Fielding]所著，《帕梅拉》则是塞缪尔・理查德森[Samuel Richardson]的作品。两人同为18世纪重要的英国小说家，他们之间曾经发生过一场著名的笔战。——译注

② Maison，《艺术主题与变奏》，前揭，引言，第22页。

样的传统形式或手法——即两者都是奏鸣曲式或是意大利十四行诗——并不足以称得上是效仿。因此，尽管勋伯格的组曲作品25“返回”到一个在巴洛克时期比在20世纪早期更常见的体裁，但它并不是效仿手法的例子。迪伦·托马斯的田园诗[villanelle]“不要温驯地走入那良宵”[Do Not Go Gentle into That Good Night]亦非如此。

如果要实现效仿手法，其艺术手段必须是新作中的元素和事件尽管经过极端的变形，仍可作为旧作中那些元素和事件的相似物。这要求存在一种功能性句法结构，在新作和旧作中要么是常见的要么是同构的。

由于视觉艺术不采用任何显在的句法结构，所以类比性的效仿不可能出现。如果一幅绘画或一件雕塑要以某件早期作品为基础，并且可以辨认出来，那么新作必须不仅遵循旧作基本的形式组织，而且必须对旧作的主题有足够多的表现，以使两者之间的联系较为明显。但如果情况确实如此，那么新作将会成为改绘而非效仿的例子。例如，马奈的画作《草地上的午餐》[*Le Déjeuner sur l'Herb*]以马尔坎托尼奥·莱蒙特[Marcantonio Raimondi]的雕刻作品《巴黎审判》[*The Judgment of Paris*][1]为基础。但人物及其构建显然是原作的变体[variant]，而非相似物。这部作品是改绘。如果马奈用比如说抽象形式或石头或植被来取代人物，那么在缺乏其他信息——信件、所报导的对话或是艺术家的草稿——的情况下，就不可能知道其作品是以莱蒙特的作品为基础。

206

在音乐中，效仿的难题在于实践方面而非体系方面。因为音乐不具备直接的指代性，或许也因为音乐的形式布局往往是高度模式化的，所以不可能建立仅仅基于音乐自身的效仿作品，除非新作与旧作之间的平行关系非常精确。（例如，在没有音乐以外的信息——或明显的主题上的相似性，在此情况下新作将是改写作品——的情况下，似乎不可能知晓比如说一个奏鸣曲式乐章是否以另一个为基础，即便两者遵循同样的乐音构建，拥有大致相同的比例。）但是过去75年间所发生的风

---

① 这部作品反过来又是以拉斐尔的一幅遗失的漫画作品为基础。

格上的极端变化倾向于使音乐远离功能主义，并因而也大大减少了效仿手法的可能性。甚至那些仍在使用的乐音语汇也已在很大程度上失去了其功能性定义。因此，几乎不可能为成功的效仿作品建构足够精确的相似物。

我已经介绍了效仿的概念——也许还就一个次要的论点喋喋不休——不仅是因为效仿是一种可区分出来的“利用过去”的方式，而且因为如果将来在意识形态和心理上有可能以相当根本而持久的方式回归到过去的风格，那么我所描述的这种效仿手法将很可能成为音乐创作的一种方式。即有可能创作与某部若斯坎的经文歌或海顿的奏鸣曲相似的作品。

甚至在文学领域，明显的效仿也并不常见。仅当主题来源非常明确时——例如，尤金·奥尼尔的《悲悼》[*Mourning Becomes Electra*]，或是最近约翰·巴斯在《羊孩吉尔斯》中对《俄狄浦斯》押韵对句的戏仿——效仿这一事实才变得确定无疑；此时作品便近于改写。詹姆斯·乔伊斯的《尤利西斯》是效仿手法的一个有趣例子。T. S. 艾略特对此作品的评论值得引用于此，因为其评论简洁地概述了许多当代艺术家对于利用过去的态度：

207

> 通过运用神话、掌控当代和古代之间持续的平行关系，乔伊斯先生是在追求一种方法，后人若要寻求此方法必须追随他。他们不是模仿者，正如科学家利用爱因斯坦的发现来进行其自己独立的进一步的研究。这只是一种方法，用以控制、整合，或是对作为当代历史的无效性和无政府状态的广袤全景赋予形态和意义。①

---

① T. S. Eliot，“神话与文学中的古典主义”（Myth and Literary Classicism），第 681 页。艾略特本人也运用效仿手法。《鸡尾酒会》（*The Cocktail Party*）以欧里庇得斯的《阿尔刻提斯》（*Alcestis*）为基础：“我仍旧倾向于从古希腊戏剧家那里获取我的主题……并很好地将其来源隐藏起来，以致于除非我自己将之指明否则无人能够辨认出来”（T. S. Eliot，《文选》，前揭，第 83 页）。

正如许多所引用的例子，艾略特的言论再次让我们注意到如下事实，即对于这些美术家、作家和作曲家而言，创造是一种非个人性的发现行为，是对客观材料的巧妙整合，而不是个人情感的表达，他们发现过去的内容、形式和手法最为有益，并频繁而自由地加以利用。他们也常常兼容并包地利用这些材料，有些人在一部作品中将过去的各种材料一同与现在相结合，其他人则在不同的作品中对过去的不同材料进行改写或模拟，但总是具有现在的紧迫要求而非对昨日的渴望。而或许与此相关的是要注意到，在这些认为过去是创作生命力一大来源的人当中不乏20世纪最伟大且最具原创性（而不是古怪）的艺术家：斯特拉文斯基、毕加索、艾略特和乔伊斯。

在这一部分的结尾处，应当强调的是，我绝非认为过去是20世纪的一项发现。事实显然不是如此。其他时期也认为早期文化和异域文化是洞见和灵感的来源。而且其他时期也以类似上述方式对过去加以利用。例如，在中世纪晚期和文艺复兴时期，这一点明显体现在文学领域中：作家们广泛且常常较为严格地运用早期和同时代的来源——古罗马的喜剧、历史编年和当时的故事。尽管这一时期的画家和雕塑家在古代世界的艺术中寻得理想，但其同代人和前一代人的作品提供了主要的范本。在音乐中，戏仿[parody]——一种改写和借用的结合——很常见。208 但材料主要取自当下的来源，即便这些材料（如格里高利圣咏）已拥有悠久的历史。尽管存在重要而明显的差异，但当时对于作曲的审美态度与现今盛行的态度有某些共性。阿尔弗雷德·爱因斯坦认为：

> 这种音乐基于音乐建构原则，这种原则迫使多少具有异质性的成分结合在一起。……仅仅出于对这种音乐的巧妙手法的某种错误观念而称其具有现代意义上的表现性，这是极其缺乏洞见的表现。……主观表达不仅仍是被禁止的，而且完全没有可能。①

① Alfred Einstein，《音乐文集》，前揭，第106—107页。

马歇尔·麦克卢汉极力强调中世纪文化与现代文化之间的平行关系："虽然伊丽莎白时代的人处在中世纪集体经验与现代个人主义之间，但通过直面似乎使个人主义过时的电子技术，将上述模式倒转了过来。"[①]但也存在明显的（实际上是确定的）差异。在过去的三个世纪，人们越发不把过去作为创造的来源，此后，意识形态中的变化——正如麦克卢汉所言，向公正的客观性方向运动——使美术家、作家和作曲家再次有可能对过去的范式、材料和方法进行改写、借用和模拟。然而，正如我在这一部分开始时指出的，他们（以及我们）与过去的关系以及对于过去的经验已发生剧烈变化。文化的面貌亦如此。无论具有怎样的相似性，像中世纪那样大体均质的文化无法等同于如我们现在极其多元异质的文明，也无法成为现今文明的原型。

稳定性的价值

我们的文化——全球性的世界文化——具有，并将继续具有多样性和多元性。从谨慎的保守到放纵的实验，多种风格、技法和运动将并肩共存：有调性音乐与序列主义，即兴音乐与随机音乐，以及带有多种语汇的爵士乐，也有流行音乐；有抽象表现主义与硬边抽象画，构成主义艺术与活动艺术，波普艺术与超现实主义，也有人物画和风景画；有客观小说，荒诞派戏剧，形式主义诗歌与表达社会性反抗的诗歌，也有传统的散文和韵文风格。通过改写、借用、风格模拟和效仿，过去与现在相互影响，不仅共存于文化内部，而且共存于某一艺术家的全部作品甚至是某一部艺术作品中。 209

尽管可能发展出新的风格语汇和方法，但它们不会取代既有的风格和方法。可能性的全部范围——从完全预设的秩序到完全的偶然，从目的性的结构构成到漫无目的的运动，从句法结构上的形式主义到

① Marshall McLuhan,《谷登堡星汉璀璨》，前揭，第 1 页。

主观的心理主义，从显在的分析性到本质上的神秘性——几乎已经到达极限。[1]新的风格语汇和方法将是现存手法的组合、混成和调整，而不是崭新手法（如新的乐音体系或新的语法和句法）的发展。上文已经提及，不是所有的风格和手段在某特定时期都具有同等的吸引力。变化将随着潮流而出现，有些风格或方法在某一时期攀至顶峰，其他的则在另一时期达到浪尖。

对这种风格多样性和这些波动起伏模式相应相随的是一条意识形态的连续性谱系，从目的性的传统主义，经过分析形式主义，到超验特殊论。这一谱系囊括着大量新旧哲学—审美立场：唯心主义与自然主义，实用主义与存在主义，分析哲学与现象学，以及各种各样的神秘主义。这些思想相互结合，产生大量相互融合的特定立场和态度。

文化的结构将具有丰富多彩的异质性和错综复杂的模式性。有些风格—意识形态的纬线将紧密交织相当长的距离；其他则永不相交。有些组合和构造将随着文化结构在时间中的展开而回归；其他则仅只出现一次，然后被更改或抛弃。有些经线（沿用这一比喻）将几乎贯穿整个文化时期，接触、定位并影响所有的纬线。这样的经线之一即形式主义，在本书中已经有所描述并将在下文得到进一步探讨。另一条平行的相对应的线索，遍布并影响着当代美学思想的结构，它强调精致和巧妙、技艺和完善。本章这一部分将要关注的就是这些价值视角下的当代艺术和文化。

210

强调手段而非目的

审美态度中的变化是侧重点的问题，关乎什么被视为鉴赏关注力的主要焦点——即艺术内涵和艺术价值的所在。过去，艺术作品的材料和形式——语言和句法，色彩和线条，音高和节奏——通常被视为艺术的必要却次要的方面。它们可以说是艺术作品的偶然属性，而非本

---

[1] 我意识到，就这种过去的宣告的历史而言，这样的断言似乎过于夸张；但我看不出除这种状况的逻辑外还有其他任何选择。毕竟，最终狼真的来了！

质属性。它们构成了主题思想交流目标的实现手段。无论艺术被看作是对行为、激情或事物的模仿，是表现思想或表达情感的方式，还是一种社会批判的形式，鉴赏和理解的中心问题都是主题思想。

审美和批评具有二重性。一方面是艺术作品的材料和形式，即手段；另一方面是主题思想、表现和意义，即目的或目标。前者之所以重要是因为它使得后者成为可能。[①]如果人们询问一部艺术作品是"关于"什么的，答案几乎总是从主题的角度而言，或者关涉人们认为该作品所表现、象征或所指的任何东西。

美学与批评中的这种二重性类似于笛卡尔式的心智—身体二重性，我们将看到，这两者并非没有关系。形式和材料可类比为身体，主题和意义则类比为心智。而且正如心智—身体二分法看来越来越站不住脚，材料和形式与主题和意义的区分也越来越难以令人信服。这并不是说艺术不再有所再现，其实艺术常常有所再现；也不是说艺术不再具有表现力，其实艺术也常常具有表现力；也并非意味着艺术不再具有社会相关性，其实艺术时常如此。但实际的情况是，对于大多数当代的艺术家、批评家和美学家而言，内容和意义不再被认为可以独立于作品的特定材料及其形式构建而得到限定和解释。我认为，这是阿奇博尔德·麦克利什[Archibald MacLeish]的那句著名格言的本质要义： 211

> A poem should not mean
> But be.
> 诗歌并不指代
> 而是存在

随着批评中二重性的消失，严肃的艺术家和批评家倾向于将其主要的注意力转向艺术作品的材料和形式。部分原因在于形式主义和建

---

① 或者分为材料形式、主题内容和感情意义三部分，但材料和形式与意义之间的分野更大；也就是说，材料和形式传达内容，内容反过来表现或象征感情或意义。

构主义的大潮流——不仅在艺术领域而且在于科学和哲学领域，[①]也有部分原因在于人们“再次发现”材料、形式和过程本身可以成为审美内涵和审美愉悦的源泉。例如，马克·柯冈论及詹姆斯·迪基[James Dickey]的诗歌时，认为迪基“创造的这种诗歌，很少关涉对实物的模仿，也几乎无关于对过程的模仿。诗歌的过程本身就是其主题。……这一过程在某种程度上属于全人类，并且适合所有时代”。[②]对语言本身更加的专注体现在巴特[M. Barthes]的言论中：“语言并非主体的工具，无法解释或为解释而存在，它就是主体。”[③]类似的对结构而非表现内容的强调体现在利盖蒂对布列兹《结构 Ia》本质价值观的描述中：

> 韦伯恩的音程客体……仍旧包含(明确的)“表现”痕迹，尽管源自其音乐的满足感是不同特质的结果，但不时出现的“表现”痕迹确实为挣扎着的听众提供支持。所有这些在我们取自布列兹“结构”的例子中都消失殆尽；这些音乐将韦伯恩音乐中已经形成核心的东西呈现在我们眼前：纯粹结构的建立所带来的美感。[④]

212

这种对手段而非内容的强调，也来自艺术家和批评家对客观和严格的渴求；或者反过来看，是由于艺术家和批评家意识到不当、任性的

① 不只是艺术界怀疑区分手段和目的的可能性。科学家和社会科学家已经强调，所做出的选择是要远离问题和困惑，而不是走向明确构想的目标。阿米泰·埃齐奥尼在评论查尔斯·林德布洛姆(Charles E. Lindblom)的著作，《民主的智性》(*The Intelligence of Democracy: Decision Making through Adjustment*)时，写道：“人类无法将目标与手段整齐明晰地分开……无法在世界的时间和费用限制内得到所需的信息，以在诸多选择中进行理性判断。世界是一个‘开放的’体系，影响和后果没有终点”(Amitai Etzioni，“论决策过程”[On the Process of Making Decisions]，第746页)。由此观点看来，目的—手段二重性的衰退与先前提到的避免目的性表述和解释的总体趋势相联系。

② Marc Cogan，“能干的法贝尔：诗歌的进程”(Homo Faber: The Process of Poetry)，第2页。也请参见前文理查德·普瓦里耶的言论。

③ “Crisis in Criticism”中的引用，第546页。

④ György Ligeti，“皮埃尔·布列兹”，前揭，第62页。

诠释的泛滥。①也就是说，在了解某种风格的实践和传统的前提下，材料和形式结构可被分析为呈现性事实；但内容的涵义——常常是象征性的——受制于主观诠释的偶然性和奇思异想。

与心智—身体的类比再次发人深思：从材料和形式的角度理解一部艺术作品如同从生理过程理解心智，而非试图“诠释”行为的意义——行为背后的动机或目的。从艺术和批评的视角看来，如果人们将注意力转向材料及其组织，那么意义——表现性、指涉性或是社会性的——将自行显现。

当然，有些艺术家和批评家仍旧保留这种二分法，强调内容（无论是明显的还是象征性的）相对于材料和形式的最重要意义。重要的是，这些人通常是利用——“诠释”——艺术作品来支撑某种审美以外的理论或信条，或是表现后者的相关性：如弗洛伊德的追随者或是马克思主义者。

然而，通过诠释主题来进行标示和归类的需要，绝不仅限于某正统思想的追随者。每当一部艺术作品似乎有些怪异或避开简单的理解，人们便倾向于发现该作品表现或象征了艺术家关于堕落、战争、宗教、性等方面的信念。许多当代艺术都在没有正当理由的情况下，遭受到这种公然的空虚自负的批评。例如，上文已有提及（请见第八章，注57），波普艺术并不像通常所认为的，是对美国文明庸俗性或我们文化的精神空虚的评述，而是强调表现性、具有社会相关性的价值观与关注技艺和精致的价值观之间的区别。因为波普艺术家所做的是使具有社会功能的、进行交流的和充满内容的东西——如坎贝尔牌汤的罐子或是连环画——成为一种本质上为形式性的艺术，一种关乎技艺和精巧的艺术。正如苏珊·桑塔格所指出的，波普艺术的内容极其明显，以致

213

① 这两点都在苏珊·桑塔格（Susan Sontag）的文集《反对阐释》中得到有力且常常精彩的论述，而很不幸的是，直到我除第九章最后一部分外已写完全书时才读到这本文集。我提及这一点部分是出于抱歉，但更主要的是因为我的观点和桑塔格女士的观点在很多方面惊人地相似，而且由于我们是独立得出各自的观点，因而这些观点在某种意义上可以相互证实。

于不可诠释。[①]这不仅是批评家的态度也是艺术家的立场，罗伯特·劳申伯格表明了这一点："我正忙于设法使得绘画的形象、材料和意义不是说明我的意志，而更像是客观记录我的观察，让情感和意义的领域自行显现。"[②]许多波普艺术的问题——至少在形式主义者看来——不是该艺术在意识形态上不健康，而是它缺乏使之具有审美趣味的创造性技艺和精致品质。因此，波普艺术常常被视为一种写实再现；而作为写实再现，即便在最好的状态下，它也是微不足道的。

举一个文学中类似的过分诠释的例子：人们常说尤内斯库的早期戏剧是"关于"无意义或无交流的。但正如苏珊·桑塔格所见：

> 这种看法忽视了一个重要的事实，即在许多现代艺术中，人们不再能够真正谈论传统意义上的主题。其主题就是技法。尤内斯库所做的……就是将现代诗歌在技术上的伟大发现之一用于戏剧：所有语言可从外部审视，就像在一个陌生人眼中。……他的早期戏剧不是"关于"无意义，而是试图在戏剧中运用无意义。[③]

在多元化的今天，不同风格、运动，不同种类的艺术将最大程度地强调从目的到手段这一连续体的不同部分。正如下图所示，这一连续体的一端是通俗小说和好莱坞电影，是流行音乐和插图绘画。在这些艺术中，内容——再现性内涵——几乎是兴趣的全部焦点。[④]朝向连续体的中心运动，传统主义融于形式主义，在形式主义中材料和结构与内

---

① Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第 10 页。

② 引用于 Dorothy Gees Seckler，"艺术家说：罗伯特·劳申伯格"（The Artist Speaks: *Robert Rauchenberg*），第 76 页。

③ Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第 19 页。

④ 这种对内容的强调有趣地表明流行商业艺术倾向于"从中抽象"、进行压缩简化——如《读者文摘》中将小说简化为情节梗概——或者进行组织安排，如在流行音乐中（例如流行歌曲排行榜）。而压缩一首抒情诗则显然不可能，因为在诗歌意义的产生中，其材料、过程和形式与内容是一个整体。改编一首爵士作品同样没有可能。

214 容密不可分。尤其当形式主义在其较为实验性的阶段成为材料重要性的基础时，形式主义又反过来融于传统主义。在连续体的“手段”部分的最极端是超验主义的拼贴和即兴表演——无论是经过构思的还是偶发性的。这里材料就是一切，但材料没有超乎其本身、超出其存在事实之外的任何内涵。



上文论述的这一二分法也可以被分析为三个部分。这一点具有某种重要性，因为它表明现在的风格多元化穷尽了审美侧重点在**逻辑上的**可能性。可能找到新的方式表现内容、体现形式和过程或呈现感受；但不可能出现任何新的侧重点。①

然而，尽管三分法的分析具有可能性，但心智—身体的类比仍将相关。原因有二。第一，心智—身体问题本身可被视为具有三分性：心智作为主观内容（内省心理），作为结构和过程（神经生理学），以及作为物质材料（生物化学）。第二，这一关键问题包含着二重性的解决。因为 215 审美中形式与材料的关系——连续性——和心智分析中神经生理学与生物化学的关系——连续性，比之于它们与内容之间的关系远不成问题，也容易得多。换言之：材料和形式显然在等级结构上具有连续性；

---

① 尽管各种艺术风格及与之相伴的各种意识形态将分布在整个目的—手段连续体中，但并不能由此得出这种分布在所有艺术中都相同。由于不同艺术门类的材料和结构方式上存在差异（请见前文第112—114页），所以不同的艺术将各自倾向于连续体的某一部分。例如，文学很可能会倾向于“手段—内容”部分，尽管文学也会被中心部位的过程性部分所吸引。相反，因为文学究其本质而言是再现性和句法性的，所以不可想象文学能够仅只成为材料。音乐则会倾向于强调连续体的中心部分，并更加偏向材料而非目的和内容。视觉艺术将倾向于材料部分，尽管同时也会融于中心部分对于形式的强调。

在所预期的静态内部，这种分布在不同的潮流中也不会保持不变。在某一时期，连续体的某一部分会吸引来自所有艺术门类的大量艺术家；而在另一时期，吸引这些艺术家的则是连续体另一部分所提供的可能性。

但二者与内容之间似乎存在显著的等级断裂。

当人们沿着目的—手段连续体从内容通过形式和过程到达材料时，另一二重性——艺术与自然之间的分野——也得到解决。事实确乎如此，因为自然并不关于任何东西。自然没有任何“内容”，也没有任何目标或目的。因此，越强调目的——强调内容作为一种审美成分——艺术与自然之间的分野就越明确。因此，人们朝向连续体的手段部分走得越远，艺术—自然的区分就越不重要。

当超验主义专注于艺术的材料时——当审美经验不来自也不依赖于任何人为的或传统的句法或形式时——艺术作品便无异于自然实物；实际上，艺术作品可能就是自然实物，正如在“拾得”艺术中。超验主义美学认为，艺术没有任何内容、结构和目的。艺术像自然一样，只是存在着。传统上对两者的区分是无的放矢，方向错误。

对于形式主义者而言，正如我先前指出的，艺术与自然可以区分，但彼此平等，因为两者都被理解为抽象构建，对现实进行组织整合以理解和传达对于世界的描述。约翰·巴斯的小说《路的尽头》的主人公雅各布·霍纳令人钦佩地论说了这一观点：

> 表达！啊，那是我的绝对，如果我可以拥有绝对。……将经验变为言语——就是将经验分门别类，划归范畴，用概念、语法和句法进行表述——这始终是对经验的背叛，对经验的歪曲；但惟有通过这样的背叛，我才能应对经验，也只有如此应对经验，我才能感到自己是一个活生生的人。……我以任何艺术家对待其作品的那种令人心烦意乱的全部亢奋，回应这一歪曲，回应这一机敏、审慎的神话制造。当我塑造神话的剃刀打磨锋利，带着这些剃刀四面出击、攻击现实，将是无与伦比的游戏。①

① John Barth，《路的尽头》，前揭，第 96 页。我引用最后两个句子，是因为这两句话明显关涉形式主义的价值观——技艺和精致——后文将对此进行论述。

(在此直面超验主义者对经验构建的反对。在捕捉和呈现现实的行为中,艺术肯定会对现实有所歪曲,正如批评反过来会歪曲艺术作品。但只有通过这种方式,即通过抽象、选取、强调等等,现实——无论是在感知、艺术还是科学中——才能被理解。超验主义者可能没有违背世界的现实,但他也无法理解世界,或许除了通过神秘经验——因而他也无法将世界的现实传达给任何其他人。正如本特利·格拉斯所言:"知识是一种社会构建。"[1]任何特定的现实都是构建——无论是常识所直觉到的,神话中所象征的,还是经验科学所系统陈述的;因为没有概念化,就没有感知和理解,而所有概念化都一定意味着从具体的特殊性中进行抽象,即成为构建。)

那么,对于形式主义者而言,艺术与自然可以相比,不是因为在两千多年的尝试之后,我们能够将艺术简化为自然法则或科学原则,因为我们做不到;也不是因为艺术和自然都可在同一个包罗万象的理论内部得到理解,如系统分析、信息论或是数学逻辑学,因为这一目标绝未实现。而是因为,艺术和自然被赋予了同样的认识论地位,并且因为一个共有的审美成分——对结构的精致和修辞技艺的愉悦和景仰。这一成分在艺术中的重要性将在稍后进行探讨。其在科学中的重要性已由乔尔·希尔德布兰德明确证实:

> ……我们正在将信息碎片构建为具有巨大美感的结构,可作为人类心智和精神的成就而与最伟大的艺术和文学作品相提并论。这些结构是人文主义的主要组成部分。将科学定义为技术,或是"经过分类的信息"(正如在某部词典中),就如同将巴特农神庙的特点描述为碳酸钙一样给人误导。[2]

目的—手段连续体再次可以分为两部分或三部分。三分法已暗含

---

① Bentley Glass,《科学的伦理基础》,前揭,第1256页。

② Joel H. Hildebrand,"来自混沌的秩序"(Order from Chaos),第441页。

在前面的论述中：如果内容是审美注意力和价值的焦点，那么其结果便是艺术与自然之间的明确区分；如果强调形式和过程而非内容和材料，那么艺术和自然便被视为可相互比较，但并不完全一样；而如果使材料成为兴趣唯一的焦点，那么艺术和自然在本质上没有区别。然而，应当注意这里明确的断裂同样将该连续体分为两部分而非三部分。即，在217 超验主义（因为它不仅不对艺术进行分析和概念化，对自然也同样如此）和形式主义中，艺术和自然在认识论上是平等的。但是，如果在审美上强调内容，艺术与自然之间原则上的二分法便不可避免。

这一分析，与希尔德布兰德的言论一道，使我们注意到如下事实，即当代对于真理和知识的追寻中，根本的分野不在于自然科学与人文学科之间，而是对应着目的—手段连续体的基本分裂——即目的和内容与形式、过程以及材料之间的区分。也就是说，科学（形式、过程和材料部分）与技术（内容—目标部分）之间的划分；或者，用哈罗德·罗森伯格的话说，是将职业划分为“纯粹的和应用的，理论的和实践的，‘自足的’与实用的和具有社会功效的”。①

作为价值的新奇性（一段插曲）

在我们这个世纪，新事物不仅为艺术家和批评家所接受；尤其在近些年，人们追求并促进新事物的发展。这种对于新奇性的主动寻求扎根于 17 到 20 世纪主导西方文化的意识形态中。我们在第八章看到，对如下方面的信念——进步和辩证发展（有益的累积性变化）的必然性，个人—文化表现（原创性和独特性）的价值和重要性，以及存在并最终可以发现一个包罗万象的真理——所有这些都鼓励了变化的发生并最终产生了各种风格、技法和运动的飞速接续，以致于相应的感知、鉴别习惯和充分的批评标准（以这种习惯为基础）实际上来不及发展。在我们这个时代，正如苏珊·桑塔格所指出的：“……各种风格并不是慢

---

① Harold Rosenberg，《新的传统》（*The Tradition of the New*），第 68 页。也请参见本书下文第 224—225 页。

慢发展起来并逐渐地相互接续，经历较长时期，使受众能够充分吸收艺术作品建筑其上的重复原则；取而代之的是，各种风格飞速接续，似乎不给其受众任何喘息、准备的空间。”①在缺乏可行的批评标准的情况下，唯一可供评价的就是艺术家的方法、风格或“想法”是否有新意。新奇性，通常被错误地与“原创性”相混淆（后者源于前者），逐渐成为评价艺术作品的一个标准。而这又进一步推动了对于新事物的追寻——对于新奇性本身的追寻。 218

但是20世纪中所发生的意识形态上的剧烈变化使得对新奇性的追求多少有些不合时宜——至少对于形式主义者和传统主义者而言是如此。因为，一般而言，个人表现和主观性已被非个人性和客观性所取代，进步观和辩证发展观已让位于中立的非历史主义，建构主义和相对主义也已取代了对单一综合性真理的探求。此外，如果正如我所提出的，我们正处于或者正在进入一个波动静态的时期，那么一套相对稳定的风格的持续存在将使受众有时间吸收风格秩序的原则并发展出切实可行的批评标准。那么作为价值的新奇性的支柱可被抛掷一边，批评也可再次实现独立。

尽管对新事物的追求，至少在上述方面是过时的，但这种追求似乎仍将继续，尤其在更为激进的超验主义者中间。那么便产生这样的问题，即如何理解这种追求：新奇性真的是一种价值吗？如果是，它是怎样一种价值？寻求新事物与审美信念和审美态度如果有关系的话，是怎样的关系？这种追求在未来数年会继续下去吗？为了试图回答这些问题，我的出发点是哈罗德·罗森伯格的如下观点，即新事物之所以有价值，是因为它扩大了艺术受众的艺术鉴赏力和意识：

> 在我们熟悉了一部艺术作品之后，形式便在该作品中起主导作用；当新奇性所带来的惊奇或震撼发生时，我们因其美感而给予重视。然而，创新性绘画作品是在其令人不安的阶

---

① Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第34—35页。

> 段——即当这些作品奇怪的特质使之看似与艺术不相符——扩大了我们的意识性和鉴赏力。……因此，将新事物作为新事物来进行鉴赏，意味着超越审美而进行思考。关键在于内容。……新的艺术受到珍视是因为它在观者心中所引发的新奇状态，也是因为它为观者揭示出他自身，揭示出物质世界，或仅只是揭示出他对绘画的反应方式。[1]

首先应当注意的是，在严格但重要的意义上，每一部艺术作品都是独特的，因而在某种程度上都有新意。因此，每一部作品都在其感知者心中引发特定的意识，并扩展其艺术感受力。不同风格的作品是这样，同一风格体系的作品亦如此——如斯特拉文斯基的《八重奏》和他的《三乐章交响曲》。实际上，同一部作品的不同表演也是如此。

219

显然罗森伯格头脑中还有一种更为激进的新奇性——一种种属性的新意，在这种新意中，艺术鉴赏力不仅得到加强和完善，而且创新导致了审美观念和审美范畴的变化。在这种意义上，新奇的是“观念”或潮流——无论是波普艺术还是行动艺术，是随机戏剧还是荒诞派戏剧，是客观小说还是机遇音乐。这一点由如下事实表明，即罗森伯格将新奇性基于“内容”，并在其他论述中将画家的“观念”等同于范畴性概念，如“不再用黑色；或者不再用直线条”。[2]这样的种属性新奇——强调艺术作品的“什么”，排除“如何”——没有提供任何评价个别作品的标准。[3]因此，正如罗森伯格本人所表明的（当他注意到“在我们熟悉了一部作品之后，……我们因其美感而给予重视”以及“将新事物作为新事物来进行鉴赏，意味着超越审美而进行思考”），新奇性不是审美价值，而是工具性价值。其功能在于扩展人的意识和敏感性。

---

① Harold Rosenberg，“作为价值的新”（The New as Value），第 142 页；也请参见 Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第 296 页。

② Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第 67 页。

③ 但尤其在波动起伏的多元状况下，这是该表述所关涉的最至关重要的问题。

当然，很可能认为一个人所能回应的经验形式越多，或者其审美范围越广，就越好。或者，用自明之理来说就是，广泛的鉴赏力好于狭窄的鉴赏力，对世界的丰富的反应优于贫乏的反应。但不断扩展的范畴性艺术鉴赏力本身就有价值，这绝非不证自明，尤其是如果这种扩展的实现是以牺牲感知和反应的微妙和细致为代价。而且有理由认为，一系列极端的创新往往会排除微妙而精确的理解。广度的获得很可能意味着深度的丧失。[①]

但是这一关于新奇性重要意义的观点的问题在于它试图从传统的角度解释一个非传统的现象。这种解释的传统性表现在以下几个方面，即对内容的强调，含蓄地将艺术与自然分开，以及认为个人的有所扩展的艺术鉴赏力是一项重要的价值。但是对种属性新奇的寻求本身在诸多重要方面都是反传统的：例如，它排除表现性偏离所依赖的渐进的风格发展；也排除了得出某一终极真理（风格）的可能性；它对艺术范畴不设限制，由此有效地瓦解了艺术—自然的区分。对于传统主义者和形式主义者，创新既非手段也非目的，而是审美活动和创造性的副产品，一个未经寻求的结果，出于对自我表现的追求，或是由于渴望进行精巧的构建。 220

罗森伯格的观察非常准确，但我认为他的解释是错误的。就传统主义者和形式主义者而言，追求新奇性是一个错误的目标。新奇性是超验主义的价值——或者更为准确地说是方法或技术。新奇性将继续作为超验主义的价值，既不是因为它扩展了艺术鉴赏力也不是因为风格上的飞速变化不允许有足够的时间使适当的感知理解习惯和相关的

---

① 此外，至少值得怀疑的是，无论在生活还是艺术中，所有新奇的并因而扩大意识性的经验都一定具有价值。如果人们想要保持本质上具有伦理—功利性的审美价值观，正如罗森伯格似乎要做的，那么更为合理的是如我在第二章中所做的，强调审美经验能够塑造和完善人类的意志并满足人类对模式化信息的需求。然而，这样的目标要得到最有效的实现，不是通过引入种属性的新奇，而是通过经验发生在既有传统内部的偏离。

而且，正如一系列连续不断的意外最终使得意外没有可能，因为我们会期待意料之外的事情或者完全停止预测，同样一长串创新也会使我们将所有范畴和规范搁置待定。一旦我们得出结论说任何事情是可能的，或者所有可能发生的事情都概率相等，那么新奇便不再可知。新事物，如果可以说存在，也不再令人震惊，也无法扩展艺术鉴赏力。

批评标准得到发展，[①]而是因为只有通过避免既成的方法和规范性手法，艺术家才能强调并呈现感官经验的具体特性，而不会经由习惯进行组织，也不会受到已知范式的引导。尽管在波动静态的情况下更为困难，因而或许会运用更多激进的创新，但超验主义者对新奇性的寻求将持续下去。对于超验主义者而言，新奇性并不是一种价值，就像对于传统主义者和形式主义者而言，对位、英雄双韵体[heroic couplet]或线性透视法也不是价值。新奇性是一种方法或技术，或许是超验主义唯一的方式或技术。新奇性得到促进，不是因为它扩展了受众范畴性的艺术鉴赏力，而是因为它完全摧毁了这些鉴赏力。

221

实际上，正如先前所指出的(第八章)，价值这一概念本身既不适用于也无助于超验主义艺术的鉴赏。哈罗德·罗森伯格指出，行动绘画自发的非个人性导致了摆脱价值束缚的自由："画布上的姿态是一种从价值(政治的、审美的、道德的)中解放出来的姿态。"[②]尽管人们不应该也确实无法评价这种艺术——正如人们无法评判一只草履虫、一块岩石或海水运动的"价值"——但人们能够对它做出反应，表达好恶，就像对待自然物或自然事件那样。但对于这种偏好无法提供理由、做出解释——只能进行断言。在超验主义艺术中，在严格意义和原则上"不存在对品味的任何解释"。因此，接下来的论述对超验主义艺术的关涉仅当其接近形式主义艺术之时。

在目的—手段连续体的另一端，商业传统主义艺术非常明确公开地强调主题，以致于知道某个东西表现了什么就是知道其"本质"意义。价值往往具有功利主义性质：训导的(具有社会意义的小说)，劝告的(广告艺术)，满足愿望的(肥皂剧)，或是传导的(民间流传的音乐)。由于传统主义的严肃艺术在很大程度上关注的是内容的再现——例如在阿瑟·米勒的戏剧中，在马格里特[Magritte]的绘画中，在梅诺蒂的音乐中——因而批评主要关注的是解释：心理的，象

---

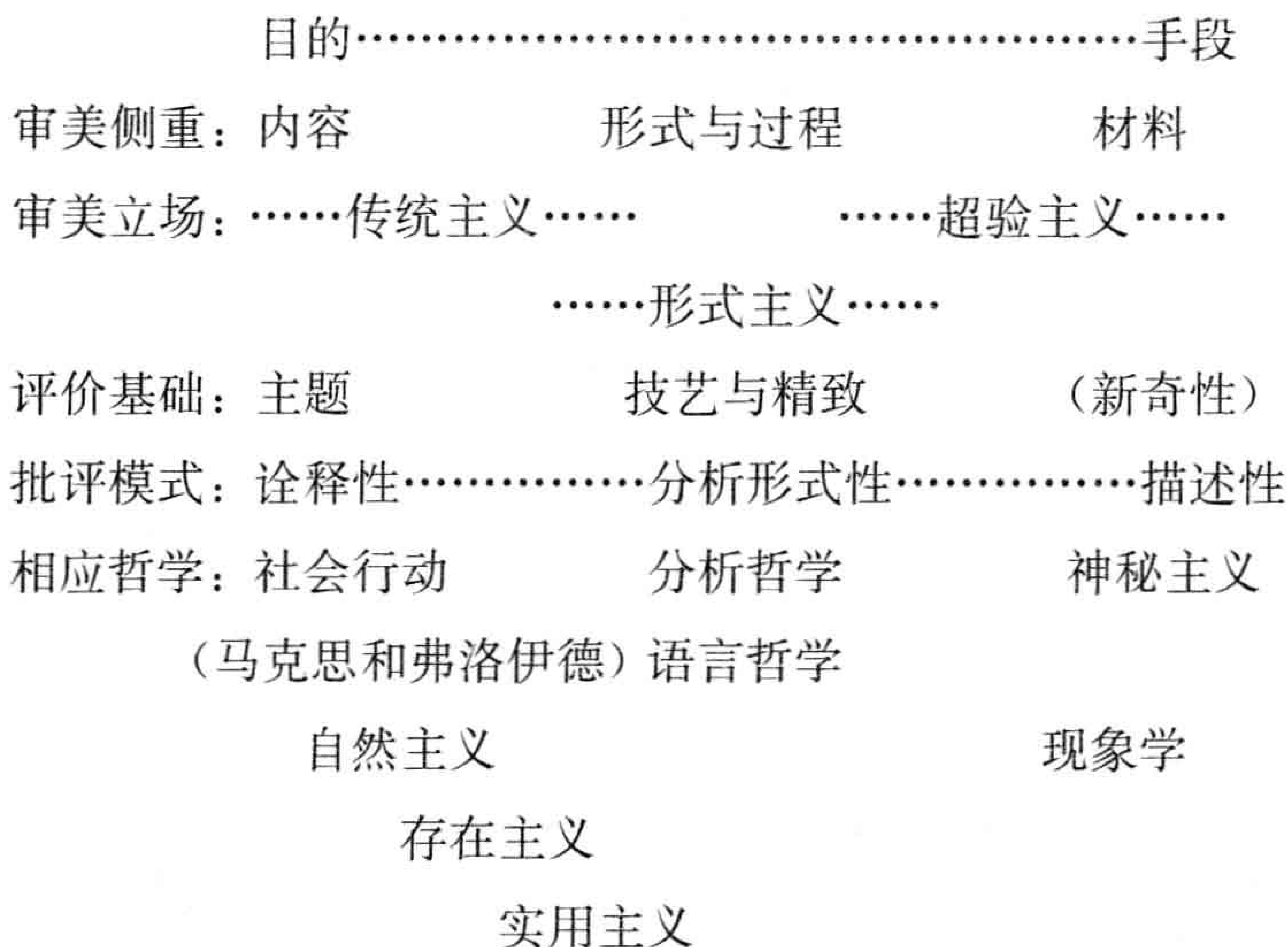
① 而且不是因为视觉艺术的市场经济。因为如果这是创新的一个重要"诱因"，那么创新和实验将不会出在音乐和文学中，因为在这些领域经济上的考虑绝不青睐变化。

② Harold Rosenberg，《新的传统》，前揭，第30页。

征的，图解的和历史的。价值标准也大体上得自包含在这类解释中的各种学科。

内容一艺术——以及从内容的角度所看待的形式艺术——已经是大量批评的对象，有些批评非常明智而有洞察力，有些则不然。既没有必要也没有可能在此讨论这些批评。而且因为我们时代的许多谨慎的艺术家，甚至是那些倾向于传统主义的艺术家，都在向形式主义靠近。同样，尽管有些人无疑将继续持极端立场，但我认为，有迹象表明许多到目前为止与“纯粹”超验主义相联系的美术家和作曲家正在越发地关注艺术中的结构和过程。

尽管有相当数量的证据表明在即将到来的静态中，形式主义将成为主导性的审美意识形态，但无论是传统主义还是超验主义的价值观都不会被取代。对于继续在目的—手段连续体的“目的”部分进行创作和鉴赏的人而言，主题内容仍将是中心价值。而对于在连续体中心部分进行创作和鉴赏的人而言，技艺和精致、巧妙与完善也仍将是主要的价值。对于继续拥护超验主义的人而言，新奇性也仍将是其方法（“价值”）。这些关系——与在我看来是与之相关的批评形式和相应的哲学立场一道，或许有些仓促——如下图所示。 222



形式主义的价值观及其盛行

形式主义艺术既不像超验主义艺术那样呈现现实，也不像传统主义内容—艺术那样再现现实。它建构一种现实。由于这三种审美意识形态与现实的关系互不相同，所以它们也运用不同的手段令人相信其各自的现实，并证实这些现实的真实性。在某种意义上，超验主义艺术并不需要创作者使之令人信服。其作品如果具有说服力，只是因为它像世界上任何其他事实或事件一样存在着。这就是其自身真实性的验证，在本质上无异于其他存在的事物，或许除了这些作品有签名、被出售和展览。传统主义艺术使人信服是通过它与在"真实"世界已知的实物、事件和经验的相似性——直接地或象征性地得到再现。其真实性经由我们审美以外的经验所检验和证实，因而是推演派生而来，具有偶然性。

223

由于形式主义艺术构建起自己的现实——无论是利用既有的材料（包括其他作品），模拟"真实"世界，还是进行自由创造——所以必须主要从作品本身内部所发生的情况来令人信服。[①]而令人信服的方式，并不像传统主义艺术那样主要通过再现的准确性、情节的合理性、心理洞察的力量、情感的深度或是道德训诫的正当性。而是设计的精致和过程的精巧、修辞的精确和语言的娴熟、奇思妙想的完善和可能性的微妙，或是这些方面的某种结合，加强了形式主义艺术的信服力和有效性。[②]这并不是断言内容一定毫不相关、微不足道，而是内容的是什么[what]和为什么[why]被视为与结构和过程的如何[how]不可分

---

① 对这一观点毫不含糊的言论，可举米尔顿·巴比特为例："音乐体系只能提供其独立的音乐内聚力的可能性"（Milton Babbitt，"十二音节奏结构与电子媒介"，前揭，第79页）；以及巴特（M. Barthes）："在此回到话语科学的层次，我们发现最近语言学的任务是描述句子的语法，而不是它们的意义。同样，我们要试图描述作品的接受程度，而不是作品的意义。"（引用于"Crisis in Criticism"，第546页）

② 形式主义价值观与对主题的忽视相结合的一个引人注目的例子是东方的书法。而许多抽象表现主义绘画的缺点之一不是它缺乏主题，而是在强调个人情感元素时它往往忽视精湛技艺的价值，这种艺术需要后者来令人信服。

割——即与传达内容的工艺不可分割。

形式主义与工艺之间的联系既是逻辑上的也是必然的。由于这种关系是隐性的，或者往往体现在前文的许多论述以及艺术家和批评家的言论中，所以对于这一关系的最后一项证实或许可以作为总结。洛根·皮尔索尔·史密斯[Logan Pearsall Smith]认为：

> 我们的批评词汇的一个重大缺陷就是对于这些伟大的工匠，缺乏一个中性的不带贬低的名称，这些艺术家的灵感更多源自其艺术的形式方面而非情感方面，使他们更为感兴趣的是对其材料的娴熟控制，而非自身情感的表达或是其天职使命的神启。①

要表明（如我在第八章和本章所做的）形式主义及与之相伴的态度立场正在成为当代文化的主导但并非唯一的意识形态，或者要相应地指出主题和再现的忠实性被赋有的重要性正在减弱，就是坚持技艺和精致作为审美价值标准的重要性不断增强。②除上述引用的直接例证外，有相当数量的间接例证表明形式主义立场的发展和盛行，不仅在艺术领域，而且在整个文化领域。 224

我们已经看到，许多当代艺术家和批评家的观点都认为一部艺术作品是一种对问题的解决，或是一种实验。不仅将艺术作为客观发现这一观念（表明对结构和过程而非主题或表现的关注）进一步证明存在形式主义趋向，而且这一观念再次强调了（至少是含蓄地）技艺和精致作为价值标准的重要性。因为，对于全情投入的坚定的问题解决者和实验主义者而言，价值并不仅仅、甚至不是主要地依赖于问题的重要性，此处的“重要性”是就社会性或其他目标而言。价值依赖的是解决方案本身的结构，尽管解决问题的人必须时刻牢记他的解决方法应当

---

① 引用于 R. P. Blackmur，《现代诗歌中的形式与价值》，前揭，第 195 页注释。

② 当然，这一点假设交流是审美经验的相关方面，而它在“纯粹的”超验主义艺术中却并非如此。

与其所属的更广阔的领域或传统相一致、相关联。

这一态度在大多数学科中盛行，程度不等——在自然科学、社会科学、哲学以及艺术中。实际上，纯粹的科学和技术之间的差别之一（请见上文第 217 页）似乎在于如下事实，即对于科学家而言，一项研究的价值在很大程度上是来自问题的复杂性和难度，并关联于产生可行结果的试验设计的精巧细致和推理过程的巧妙简洁。而技术专家毫不关心精简和完善，他们重视一项研究几乎完全是出于社会功用或其他效用。[①]同样，当哲学变得愈发关注理论（形式）的结构和论证（过程）的设计——或许可称之为知识的巧计——而非现实的真实内容，那么巧妙和精确、细微差别和精巧设计便日益成为衡量品质的重要标准。而当对于过去的研究逐渐减少了有待发现的事实（内容）的数量并降低了其重要性，历史学家也很可能会更加强调方法的完善和叙事的技巧。

225

提及历史，令我们注意到形式主义盛行的一个证明，上文已有论述，即许多当代作家倾向于“利用”过去的作品、风格和传统来进行新作的构建。因为，正如先前所注意到的，恰恰是形式主义者能够最为自由、最为充分地利用过去。并且由此，他们的主要兴趣不在于内容、表达或象征，而在于巧妙而有所鉴别地掌控材料、形式和过程。

对“坎普”艺术[Camp art]的发现和兴趣是形式主义达到高潮[②]并与技艺和完善的价值观相联系的另一明证。引自苏珊·桑塔格著名论文“关于‘坎普’的札记”[Notes on “Camp”]的两段文字将足以表明坎普艺术是处在“矫饰主义”阶段的形式主义：

坎普是坚持在审美层面上体验世界。它体现了“风格”对

① 由于这些原因，我认为，罗森伯格将画家的“不再用黑色；不再用直线条”的观念（请见上文）描述得无异于管道工人避免厕所水槽渗水的方法，这是错误的。因为，画家的“解决方法”——他由其观念得出的结果——若要得到评价，应根据其巧妙程度和技艺水平，而对管道工人解决方法的评价则在本质上是根据实际的结果。这一点又得到如下事实的证实，即我们认为管道工人技术娴熟，不是因为他解决问题的结果，而是在我们证实了这些之后，根据其解决方法的巧妙。

② 让我们不要忘记高潮有时可能变成低谷。

> “内容”、“美学”对“道德”的胜利，体现了反讽对悲剧的胜利。……
>
> 风格就是一切。例如，热内的思想非常坎普。热内的“行为的惟一准则是它是否优雅”的说法，作为一种陈述，完全可以与王尔德的“在那些至关重要的事情中，关键的因素不是真诚，而是风格”进行互换。但重要的终究是表达思想的那种风格。①

对形式主义信念和态度的普遍接受的另一有趣的表现可见于近来对审查制度的司法决定。因为通过允许出版发行先前被认定为淫秽色情的对话和描写，法庭已经暗示性地断定手段和材料——构建的技巧，语言的精确等等——而非所表现的主题构成了价值的本质标准。内容被认为不及形式和过程那样重要。而且，回想上面第二段引言，我们很容易提出：“法庭非常坎普”。因为，将桑塔格女士的话进行改写就是，法庭使“‘风格’对于‘内容’的胜利，‘审美’对于‘道德’的胜利”合法化——尽管不包括讽刺对悲剧的胜利。 226

形式主义盛行的原因多种多样。其中许多原因已有所论述。但仍有一些重要原因有待思考——之所以重要是因为这些原因触及当代艺术和审美的根本方面。在论述这些原因之前，必须再次强调，尽管形式主义将在所预测的未来静态中作为意识形态—审美的“重力中心”而发挥作用，但其他的哲学、范式和艺术种类既不会被抛弃，也不会被毁坏。实际上，形式主义占据主导地位的一个原因恰恰在于它能够包容多种互不相同、相互竞争的观点和实践，其中许多观点和实践本身甚至与形式主义相对立。

如同现在一样，未来将拥有一系列共存的关于现实的观点、伦理道德立场、艺术风格等等。将这些立场——例如波普艺术与抽象表象主

---

① Susan Sontag,《反对阐释》，第 287、288 页（自程巍中译本，上海译文出版社，2003 年。——译注）。

义，传统主义与超验主义，神经心理学与社会心理学——区分开来的差异影响深刻，有时不可调和。这些差异不是由于观察不准确、知识不完整或是推理思路有疑问，而是由于它们采用不同种类的参照，并因此利用不同的前提、数据资料和方法。这些差异很可能反映了真实必然的等级非连续性。尽管有可能更为精确地描述等级非连续性如何得到表述——不同等级层次如何相互联系——但不大可能设计出一种包罗万象的模型或范式用于某一领域，遑论不同领域。

那么，对于大多数人而言，我们这个时代的中心问题之一——或许是**唯一的**中心问题——就是并将继续是，学会如何生活在一个相对主义的、多元的世界，一个不存在科学、形而上或审美意义上的绝对性的世界。在这样的世界中，形式主义的吸引力显而易见。因为，作为一种客观、中立的方法，形式主义能够——不考虑前提和资料、假说和手法的最终有效性——描述和分析体系和构建的结构以及论述和技法的合理性，无论是科学的、哲学的还是审美的。而且形式主义对这些方面的评价，不是从绝对的终极真理价值的角度，而是根据一贯性、精确性和巧妙性。

简言之，形式主义寻求满足人类对于模式和简单性的需求，不是通过试图发现一元真理——从 17 世纪到 20 世纪人们对这一真理的追寻 227 徒劳无益——而是通过提出一种方法和观念，能够接受多元主义所呈现出的真理的多样性。对于过去所寻求的范型的精简，形式主义用一种方法和标准的精简取而代之。

或者，从更具审美性的视角来看待多元主义和形式主义之间的联系，细致地鉴赏内容要求密切意识到文化意义的细微差别。这样一种意识，只能通过长期而强烈的经验才可获得，它不是跨风格的——更不是跨文化的。因此，一个人所熟悉的艺术风格数量越多，其鉴赏性关注力就越倾向于形式价值而非内容。例如，大多数研究印度音乐的西方人都缺乏文化经验的深度，而研究者恰恰需要这种深度来鉴赏印度拉加[raga]所传达的微妙的含义—指涉意义。这些西方研究者所反应和欣赏的是旋律—节奏过程的复杂呈现以及即兴发挥结构关系的技巧。

比较这种即兴创作与爵士乐便可表明这一点——因为指涉性内容显然不是两者的共同因素。①多元性的狂热爱好者欣赏多种艺术——例如原始雕塑、玄学诗歌和日本宫廷音乐——必然需要忽视艺术的文化内容，关注“有意味的形式”。因此在艺术中，多元主义同样促进了形式主义。

形式主义很可能在未来数年成为意识形态重心的第二个相关原因是，形式主义在极端超验主义的无目的世界与传统主义严重动摇的世界之间提供了一个中间地带，前者对于大多数人而言在心理上极不稳固也难以容忍，后者则没有得到神性或自然证实的目标。

我们已经看到，极端超验主义的世界是一个没有因果和目的、没有结构和时间的世界。它是一个没有暗示关联的世界，在这个世界中，预测、目标和控制或者不可能或者不相关。尽管它在逻辑上是可靠且稳定的，但在这样的世界中，人类无法长久维持和忍耐。这是因为人类或许首先是一种**预测性**的动物。

相信因果和目的的存在，相信预测的可能性和选择的效力，这些信念源自人类的生物心理本质。在复杂性较低的动物中，在相对较大的比例上，行为是由基因决定的。动物从出生就带有内在的反应模式或显著的趋向，对其环境做出特定的反应。而人类的这种预先建立的行为模式的比例则要小得多。尽管我们的反射作用由相对固定的神经网络所支配，但在大多数情况下人类必须**学习**如何对世界做出反应。②因为人类的行为模式不是由基因具体指定的，因而人类若要生存，必须在多种行为过程中做出选择。而要做出理性且成功的选择，人类必须进行构想和预测。即，人类必须推测某一组决定所可能带来的后续影响。 228

要进行推测，人类必须将他们对世界的经验进行概念化、范畴归类

---

① 我的学生斯蒂芬·克罗克特(Steven Crockett)使我注意到这一点。

② 就这一点而言，请见 A. L. Kroeber,《人类学家看历史》，前揭，第200—201页；John Pfeiffer,《人脑》，前揭，第37页；Colin Cherry,《论人类的交流》，第269页，以及 Clifford Geertz,“文化概念对人的概念的影响”(The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man)，第108页及各处。

和符号表达。人类必须令世界具有模式。试图放弃概念和模式——除了作为神秘主义中的暂时性活动——既徒劳无功又错误引导。因为放弃一组范畴就不可避免地暗示着另一组范畴。而一旦某一实物、属性或过程被看作可与宇宙中其他一切事物相分离，则必须以某种方式成为概念或归于范畴。因此，不带预设观念而天真地谈论对世界的经验是愚蠢的。甚至是独有的特殊性也要在范畴中被经验。我们对于某一次日出的特殊性的感知和意识与我们形成这一事件是日出的概念不可分离。

预测、推断和范畴归类的所预设的前提是存在一个规律般的因果世界。一旦这一点成为前提，时间、目的和自我的存在便随之而来。尽管预测常常基于不充分的信息、有错误的分类或是不适当的推断，但预测——尤其是相对短时段的预测——通常较为成功。实际上，如果事实并非如此，人类早就会像恐龙一样灭绝，或是彻底改变其行为方式。

虽然超验主义世界观可能在心理上无法成立，但从文化—历史的视角来看，它既非吹毛求疵亦非虚无缥缈。因为这一观点是一种方式，用于处理在大多数人看来是现代文化最令人不安、最具革命性的方面，即经验科学的兴起一方面使人类面对死亡就是毁灭这一命题，另一方面又使人类缺乏一种一元性世界观——无论是神的安排还是自然的秩序——以理解不在[non-being]的可能性。

近来在自然科学尤其是生物学领域的发展，使得有思想、受过教育的人们越来越难以相信存在可区分于身体的生理过程的心智或灵魂。[①]如果心智和身体是一体的，[②]那么不朽——不仅构成有意义的生命目标，而且缓和减轻了对死亡的预期——便不再可信，或许除了对于

---

① 对于这一言论，显然不可能引用即便是一小部分例证。但这一点非常重要，因此应当呈现某些证明：克罗伯告诉我们："似乎非常令人怀疑的是大部分人文学者仍旧相信精神或精神性，除非作为一种比喻"（Kroeber，《人类学家看历史》，前揭，第128页）；赫伯特·科尔写道，对于存在主义者而言，"死亡使不在、虚无的可能性成为现实"（Herbert Kohl，《复杂的时代》[*The Age of Complexity*]，第133页）。

② 必须强调的是，认为世界上找不出可分离的实体，即"心智"，并不是断言心智活动与神经生理过程完全相同。心智——思维——等级与较低的化学、生物活动等级之间的关系仍旧存在疑问。

少数能够相信身体真正复活的人。死亡，作为本义的、彻底的毁灭，如今是人类存在的残酷而紧迫的事实。

对心智—身体二分法的驳斥，以及对自然科学观念和结论的普遍接受，已经有效地摧毁了对于存在神性秩序的信念，以及对这种秩序所确认的绝对的人道伦理目标的信念。仅只留下苏珊·桑塔格贴切地称之为“宗教同路”[religious fellow-travelling]的东西——即一种残存的例行公事的虔诚。[①]如果对于存在神性秩序的信念有所衰退，那么人们也不再笃信可能提出某一种综合性的现实图景，可以作为经过证实的永恒的“自然”形而上学的基础。

缺乏固定的具有权威性的秩序，赋予人类的活动和目标以有效性，这使得当代人直面那个或许是终极性的问题：在死亡的定局面前，考虑到宇宙的不可知性——事件反复无常，不公正时有可能，不幸无端发生——人类存在的意义和目的是什么？这一问题已得到多种不同的答案。

处于一个极端的是超验主义者。无论是从浩瀚宇宙的层面（在其中感觉并揭示着一个神秘实体），还是从仅只承认特殊性是现实的最低层面来看，存在都被视为整一。生命与死亡、人类与自然、精神与物质、手段与目的之间的区别都被看作是专断人为的秩序排列，由人类强加于根本上没有得到清晰表述的宇宙。因此，目标和意义是不可能和不相关的，寻求特定的人类意义也是错误的。对于那些真正支持这一观点人而言——由于上述原因，我猜想这类人为数极少——人类存在之意义的问题并不需要回答，因为首先这一问题从来都不是真实或具有相关性的。 230

处于另一极端的是传统主义者。因为传统主义者相信上述区分具有范畴上的现实性，所以他们极其关注意义和目标，关注内容和表达。那么对于他们而言，人类存在意义的问题便特别强烈和紧迫。（实际上，对于存在主义者而言，这就是最重要的问题）应当注意到，即便当传统主义者声称——出于辩解或出于绝望——存在是无意义的或是荒诞

① 请见 Susan Sontag, “Piety without Content”,《反对阐释》，前揭，第 249—255 页。

的，他们也仍与超验主义者有着根本的分歧。因为在他们的宣称中隐含着如下信念，即存在应当是有意义的。

但是很少传统主义者屈服于彻底的绝望——虚无主义。大多数仍寻求并找到了某种存在的意义和目的。这些意义和目的常常在于自我的发现和完善——即一种世俗的恩典，人的意志或精神由个人的选择和奉献而得以具体、得到塑造和完善。[①]通过我们所经历的事情——我们的遭遇——而达到的心灵净化和自我实现不是一个新的目标，而是如苏珊·桑塔格所指出的，这是一种对既有教义的世俗"转译"，是"基督教内省传统最晚近、最有力的遗产，这一传统由圣保罗和奥古斯汀开启，将对自我的发现等同于对经受苦难的自我的发现。对于现代意识性而言，艺术家（取代了圣人）是苦难者的典范"。[②]

在一个人类存在的意义和目的在文化上得到证实和界定的世界中，接受苦难、承担毁灭的风险，是勇气和高尚的行为。而且由于可以231 在一种更为宏观但可以理解的秩序内得到解释，即便失败也可以是重要且令人敬仰的。但是，如果缺乏对保证人类价值的有序宇宙的信念——痛苦和失望、不幸和死亡无法作为某种宏观安排的组成部分而得到理解——而追求痛苦、招致毁灭，这或是一种鲁莽的浪漫主义姿态，或者在极端的情况下，是一种超人的英雄主义行为。[③]"如果一个人

---

① 显然这也是我写作第二章时的观点。或许对于一个无信仰的传统主义者而言，这是唯一可能的观点。

② Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，42页。

③ 我猜想，当代艺术家大多放弃了对于崇高广袤的伟大不朽性的愿景——这种愿景自西方艺术诞生之初就极其重要——不仅是因为人类不再被视为宇宙的中心，"万物的灵长"。部分原因也在于几乎没有艺术家真的相信存在一种具有凝聚性的根本秩序，使得宇宙的多样和广泛、偶然与神秘能够在这种秩序下得到理解。

战栗在混乱的边缘，感受创造那严酷的壮丽和不确定性（通过无与伦比的事物令人震惊的结合），这可能是一种崇高而令人欣喜的经验，只要在这专断的事件之下，在不可避免的遗忘背后，人们认为存在着某种理性。但是如果在缺乏这些信念的情况下试图传达一种对纪念碑性的愿景则几乎必定会造成空虚愚蠢的夸夸其谈而非高贵伟大，造成自我放纵的情绪而非情感。

纪念碑性的"美学"已在第二章结尾处有所论述；纪念碑性与功能主义和等级结构在音乐中的关系将在本书第十二章结尾有所触及。

能够实现突破——一种勇敢的非理性突破，不受一般性的影响——那么他便能够抵达超验的荣耀；如果他失败了，就必须生活在虚无的冥想中。"[1]但是即便这种克尔凯郭尔式的"信心的跳跃"[leap of faith]是成功的，它将构成从人类境况的层次——意义与目的、行为与激情、群体与交流——向唯我主义的神秘主义层次的飞跃，在这种神秘主义中，由于上述原因，几乎无人能够长久忍受。

传统主义和超验主义都将继续吸引拥护者，拥有坚定的捍卫者。而且在这两种立场内部，都会有大量具体的哲学思想和观点共存——各自选取不同的资料，强调不同的关系，以不同的方式构想现实。但两者都不会长期成为未来波动静态的多元主义的主导立场。这不仅是因为上文所述原因，而且是因为两者在意识形态上都与当代文化状况不相一致。

尽管传统主义与超验主义允许有多种立场的变体，但两者在根本上都是一元的、绝对论的：超验主义坚持直接的直觉经验（不受概念和范畴的影响）是对于现实的唯一真实有效的认识，而传统主义则将一种包罗万象的永恒真理（单一的终极现实）的存在作为人生的意义和目的的来源。 232

而形式主义具有相对性和多元性。因为形式主义承认各种构建选择的暂时的有效性，也因为正如我们所见，形式主义与传统主义和超验主义都有共同的重要信念，所以形式主义与当代的文化状况相一致，并且出于这一原因，它也将在未来数年具有深刻广泛的影响力。

在我看来，不仅在哲学、科学和艺术领域是如此，而且在我们对活着这一行为本身的态度上亦如此。因为如果我们视死亡为终结，认为长期的目标是不确定或极其短暂的，信念和范式的有效性不是绝对的而是暂时的，那么我们将会认为人类存在的意义和价值是"有语境的"、形式性的。侧重点将不主要在于生命中发生了**什么**或成就了**什么**（内容和目标），而更多在于生命是**如何**度过的——生命的设计和结构的内

---

① Murray Krieger，《悲剧与悲剧眼光》，前揭，第17页。

聚力和巧妙性。[1]在这一手段和目的结合于形式建构的计策中，不仅使我想起《驶向拜占庭》[Sailing to Byzantium]中的诗句（本章开头引用），也使我想起叶芝的《在学童中间》[Among School Children]结尾的诗句：

O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

栗树啊，根柢雄壮的花魁花宝，
你是叶子吗，花朵吗，还是株干？
随音乐摇曳的身体啊，灼亮的眼神！
我们怎能区分舞蹈与跳舞人？[2]

---

① 这一倾向很可能受到其他环境因素的促进。近年来频繁地提出，自动化的飞速发展将使得闲暇时间大大增多，因此，"工作"的概念要重新定义，不再在道德上极端拘谨。如果这是正确的，将工作视为目标导向的例行事务[chore]的传统观点（注意苦难与价值的联系）将很可能让位于将"工作"——无论是否有收益，如业余室内乐、周日绘画或垂钓——作为一种活动而加以珍视的观点。而且随着侧重点从内容和目标转向形式和过程，一种两重性——这里是工作—娱乐两重性——也会倾向于消失。

② 译注：卞之琳中译本，自诗词在线网站http://www.chinapoesy.com。

第三部分

音乐中的形式主义：质询与保留

引　言

本书此前章节中所呈现的证据表明，艺术已进入到一个多种风格和技法、立场和意识形态将长期共存的时期。由于形式主义能够包容这种 235 繁杂的多样性，因而将成为主导性意识形态，不仅在艺术中而且在整个文化领域皆如此。形式主义强调艺术作品是人为的构建，其有效性在于作品内部或语境之中，还强调作品的创作是一种客观的非个人性的发现行为，由此形式主义强有力地推动了艺术中的实验主义。[1]

尤其在音乐领域，对新材料、新技法和新的组织原则的有意追寻导致文化冗余和作曲技术冗余大大减少。或者，从相反的视角来看：实验主义使得听众须要理解的感知复杂性（信息）显著增加。因此，对音乐中支持实验主义的论证以及实验主义的后果进行思考，便有一定的重要意义，特别是因为复杂性的诱惑和危险在音乐中比在其他艺术门类中更为突出。

实验主义在文学中受到如下事实的限制，即语言是一种因袭传统的习得性的符号体系。除乔伊斯的《芬尼根守灵夜》[*Finnegan's Wake*]可能是一个特例以外，作家们并未试图创造新的词汇、语法和句法。当然，他们尚未大规模或成体系地进行这种创新。复杂性同样受

---

① 请见前文第182—184页；以及 Susan Sontag，《反对阐释》(*Against Interpretation*)，第100页。

236 到限制，这既是因为一个必须由整个文化所共有的符号体系往往是保守的，也是因为语言本身具有内在的冗余性。[1]

而另一方面，视觉艺术运用的是"自然的"形象符号，尽管这些符号常常高度惯例化。也就是说，一幅油画或一件雕塑的属性——其线条和色彩、体积和纹理——与审美以外世界中的此类属性相同。因此，对于视觉符号并不需要经过语词符号那样的学习。由于理解和鉴赏并非依赖于学习某种词汇、语法和句法，所以在造型艺术中有可能进行极端的实验，并且已经非常普遍。此外，由于此类艺术不具有句法性，也没有时间导向，因而记忆的整合能力——将后来事件与先前事件相联系——在对视觉艺术的领悟中远不及在对音乐和文学的理解中那么重要。因此，复杂性通常不会对视觉艺术的受众构成难题。其难题则在于扩展范畴性的艺术感受力。而且或许部分地出于这一原因，一旦新奇性得到接受而成为当代性的一方面，现代美术便能够吸引大批忠实的追随者，而先锋音乐和先锋文学却并非如此。

音乐符号体系介乎语言的惯例性体系和造型艺术的形象性体系之间。音乐的材料和句法结构具有部分"自然性"，因为它们得自格式塔[Gestalt]般的模式感知方式的运作；这些材料和句法结构也具有部分的惯例性，并且经过相互关联而被习得，如调性和声进行——尽管甚至是这些进行也可能扎根于内部感知趋向。[2] 由于音乐并不完全是习得性符号体系，所以显然有可能进行大量实验性革新。

实验不仅得到前文所述意识形态立场的促进，而且受到如下事实的推动，即音乐自其产生之初就通过实践、传统和理论与各种形式上的体系化相联系。然而，一个极端依赖听觉记忆的抽象的句法性时间艺术可能使文化冗余和作曲技术冗余锐减过甚。即它可能超出人类心智 237 的感知—认知能力。

---

① 由于前文及此处所提及的各门艺术之间的差异，所以，当苏珊·桑塔格提出由于美术和音乐已经具有实验性，所以小说也可以或应当如此时，我认为她是错误的。请见 Susan Sontag，《反对阐释》，前揭，第 100—101 页。

② 请见后文第 288—289 页。

由于本书最后一部分将直接或间接地关注高度复杂的音乐所提出的感知—认知问题，所以强调以下一点非常重要，即人类心智所能理解的信息量既依赖于本能也依赖于经验。因此，复杂性的限度无法精确固定，而是因人而异。无疑有些听者能够记住并理解大量音乐信息。但这并不意味着凡事皆有可能，即并非不存在任何限度。

音乐中的实验产生了大量新方法、新技术和新的音乐构建原则，也通过各种方式扩展了既存的方法、技术和原则。事实上，我们将看到，每一部新作品往往都运用一套独特的句法结构前提。[①] 由于没有单一的甚至没有卓尔不群的实验音乐，而是过多的不同技法和不同种类的音乐，因而我选择以论述所谓"整体序列主义"的理论和实践为主。这样做，不是因为整体序列主义比其他种类的实验音乐更为重要或更加盛行——实际上这种音乐或许已经过时——而是因为其理论和实践已经得到细致的梳理和明确的运用。然而，尽管整体序列主义的理论和实践将是我的出发点和主要焦点，但我相信，我所提出和探究的许多审美、理论和经验上的问题也相关其他非序列路线的高度复杂的音乐。 238

由于对于某些读者而言，下文的论述似乎是对实验音乐（无论是否为序列音乐）的谴责，请让我明确无误地声明，事实并非如此。因为这里所必须关注的议题和疑问极具根本性——超越了当下狭窄的论域——所以对此类音乐的感知和理解中所包含的难题进行客观冷静的分析，意在增进我们对音乐结构和音乐经验之本质的理解，而无论其风

---

① 需要注意的是，作曲技法与审美观点之间不存在必然的对应关系。从勋伯格和贝尔格开始，许多作曲家将十二音技法用于传统的表现性目的。有些序列主义者——如韦伯恩和更晚近的巴比特——强烈倾向于形式主义，而另一些人——如普瑟尔和贝里奥——则倾向于超验主义。同样，也存在具有调性导向的形式主义者（如斯特拉文斯基）以及传统主义者。然而，很难想像出现具有调性导向的超验主义者的可能性。尽管彻底使用随机手段可能只适于实现超验主义的目标，但将一部作品各个部分进行随意安排——或许通过即兴手法——这一手法甚至在传统主义作品中都可能用于结构的表述。

正如作曲家可以在不同的作品中变换创作方法而不改变其审美观念（例如，斯特拉文斯基最近的作品是序列作品，尽管他一直是一个形式主义者），作曲家也可以改变其审美立场而不改变其基本技法，如克热内克。审美观念和风格之间也没有必然的对应关系。拉尔夫·谢皮[Ralph Shapey]的音乐显然是传统主义的——激情表达，极具目标导向。但他的风格与科普兰和欣德米特等更为保守的传统主义者的风格迥然相异。

格和技法为何。

我认为，将批评性判断建立在风格偏见的基础上，这种做法比以往任何时候都更加没有道理、给人误导。尽管如下说法相当胆大冒昧，但强调这一点仍非常重要，尤其是在一个风格多元的时代：人们唯一应当"支持"的音乐是好的音乐——无论其采用何种风格和技法。序列音乐和实验音乐中也有一些第一流的作品。

派别激烈论争的时代早已过去。假设范畴性立场、引发推演性论证并做出绝对的判断是愚蠢之举，无论是关于在 20 世纪中叶写作调性音乐的适当性，或是序列主义技法和实践的合法性，还是超验特殊论的美学目标的有效性。所有这些制作音乐的方式都与我们同在，并且如我所提出的，将很可能继续陪伴我们多年。

我们所需要的不是争论而是既富同情又具批评性的理解。在接下来的内容中，我将尽可能保持客观中立——清醒地审视理论假设以及据说由这些假设得出的结果，指出对高度复杂音乐的感知和理解中时所包含的困难，就整体序列化可能的形式结构结果提出问题，总之，力图辨明并系统陈述近来音乐理论和音乐实践所提出的根本性问题。

定义与背景

整体序列主义或许可以大致定义为"将序列观念扩展至音乐过程的所有方面（或所有要素）。……从音高的接续到织体密度到力度再到时值，所有的一切都由得自某一序列原型（通常是基本音列的音程中所体现出的重要排序）的各种序列形式的陈述所规范，由此一切都在严格意义上彼此密切联系。"①

239

尽管可以在任何一部作品中规定声音要素的某一严格排序，然而，如何从音列中得出时值、音色、力度等方面的几种序列安排，以及这些序列如何相互联系则会因作品的不同而有所变化——甚至是在某一位作曲家的全部创作中。例如，布列兹、巴比特和克热内克都从他们的音

---

① Ernst Krenek，"合理看待传统"（Tradition in Perspective），第 35 页。

列中得出其时值序列,[1]但他们这样做的方式和创作结果截然不同。[2]恩斯特·克热内克所指的“序列主义主要的不可或缺的动因——可以说是其行为准则——即如下观念:作品的所有现象都应当能够追溯到某一个独特的可以感知的来源”,[3]这并不要求作曲家遵循同样的步骤,正如他们无须选用同样的音列。

序列音乐作曲家和与之对立的批评家一样,倾向于强调这一技法的操作规则的数目、严格性和重要性。这是因为,在缺乏共性传统实践的情况下,作曲规约变得极为重要。这与托马斯·库恩对科学理论发展的描述惊人地相似。

> 仅当相关科学群体毫无疑问地接受已经实现的问题—解决方案,常规的科学才能在没有规则的情况下前行。那么,**每当人们感到范式或模型不可靠时,规则应当变得非常重要,且特有的对规则的漠不关心应当消失**。而且,这恰恰是所发生的事实。尤其是,前范式时期惯常的特点是对合法的方法、问题以及解决标准进行频繁而深入的争论,尽管这些争论所起的作用是划定学派而非达成共识。[4]

但事实是,序列主义规则所强加的作曲规约的综合性要远远弱于调性音乐创作中的传统约束。 240

序列音乐作曲家拥有巨大的自由。他们选取某个十二音序列,决定在某一时间使用哪个序列形式(从 48 种可能性中进行选择),建立他自己的步骤用以将不同的序列形式组合在一起,制定他自己的规则来

---

① 时值序列是一组十二种不同的时间长度,其排序产生一部作品的所有时间事件。

② 请见 György Ligeti,“皮埃尔·布列兹”(Pierre Boulez);Ernst Krenek,“序列技法的拓展与局限”(Extents and Limits of Serial Techniques);Milton Babbitt,“十二音节奏结构与电子媒介”(Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium)。

③ Ernst Krenek,“序列主义”(Serialism),第 67 页。

④ Thomas K. Kuhn,《科学革命的结构》(*The Structure of Scientific Revolutions*),第 47—48 页。着重标记为笔者所加。

实现这一音列的纵向安排。这些规则，正如乔治·珀尔所言，是最低限度的：

> 1. 序列包含半音阶的所有十二个音，按照某种线性顺序进行排列。
> 2. 序列中任何音不得重复出现。
> 3. 序列可以其任何线性形式得到陈述：原型，倒影，逆行，倒影逆行。
> 4. 序列以其四种变体（即线性形式）的每一种可在半音阶的任何音级上得到陈述。①

而且尽管当除音高序列外加入其他音乐要素的序列化时，这些作曲规约更为严格，但作曲家在选取材料、派生规则、组织和联系各种要素的方法等方面的特权，以及他在这套自我建立的规则中进行创作选择的自由，都允许出现多种不同的音乐，不仅在不同作曲家之间，而且在某一作曲家的音乐中皆如此。

实际上，序列主义的作曲前预设体系和作曲实践极其多样，因而更为具体地描述这种方法和这种音乐的唯一途径就是研究具体作品中所运用的规则和所遵循的步骤。这样的研究超出了本书的范围和目的。

难点在于，尽管序列主义（无论是部分还是整体）的规则倾向于排除某些种类的音乐组织，但并未建立某一套暗示性且形式化的关系；也就是说，它们并未详细指明其自己的句法和语法。因此，序列主义的规则和作曲步骤并未界定某种风格或风格体系；②它们的共性在于都反对传统的调性音乐风格体系。

这不应使我们感到惊讶。因为一部音乐作品的具体陈述，并非通过一套可以预先系统化的详尽的规则，而是通过某种有传统的实践，这

---

① George Perle，《序列作曲与无调性》（*Serial Composition and Atonality*），第 3 页。

② 请见下文第 297 页对米尔顿·巴比特的引述。

种实践无法在规则中得到完全的解释。“艺术的规则可能是有用的，”迈克尔·波兰尼写道：“但规则并不决定一门艺术的实践；规则是基本原理，仅当规则能够融入某种艺术的实用性知识时，才可以作为该艺术的指导。”[①]如果序列主义要成为一种切实可行且可以理解的音乐风格，所需要的不是更多的规则，而是共性实践——即一种音乐范式。

241

尽管序列主义的规则并不且无意于建立一套音乐句法，但十二音作品常常听来非常相似——整体序列作品同样如此。部分原因在于此类作品的作曲家共同的音乐经验倾向于产生对某种音响的共同偏好。在其它情况下这种音响上的相似性（正如我们将看到的）是由于明确宣称的美学信念和美学立场，由一群作曲家共同持有。在某种程度上，序列音乐——尤其是维也纳十二音作曲家的作品——之所以构成一种风格家族是由于十二音技法发源于此。

19 世纪音乐实践的特点是，在调性音乐风格内部，对各种可能的非常规因素的使用明显增多，如大胆的和弦，概率较低的和声进行，以及较为鲜见的旋律和节奏上的曲折变化。例外与常规之间的区别越来越模糊；并且因此，使乐音（之间）与和声（之间）相互联系的句法结构纽带也逐渐松懈。和声之间的联系甚至在最低层次上——和弦与和弦之间——都是不确定的。而在较高层次上，大范围的和声关系和暗示变得极其薄弱，以致于几乎不起任何作用。在最理想的情况下，听者所感受到的风格体系的概率变得模糊不清；在最糟糕的情况下，这些概率接近均等，几乎无法为创作和聆听提供任何指导。勋伯格有意摒弃调性（在其非序列无调性作品中）只是认识到这种状况本身，并将这种瓦解推进了一步。

然而，无调性给作曲家带来两个严肃的问题。其一，无调性抹除了传统的旋律、和声和形式规约的最后一丝痕迹，因而呈现给作曲家的作曲技术选择在理论上没有限制，无穷无尽。一切皆有可能。作曲家可用来作为指导的是他自己的品味偏好，以及他可随心所欲加以利用的

① Michael Polanyi，《个人知识》(*Personal Knowledge*)，第 50 页。

传统。作曲家或许不得不从零开始选择每一个音高，面对这样艰巨的
242 任务，若要进行创作就必须发明规约。

勋伯格提出的那些特定的规约就是用来解决无调性音乐作曲家所面对的第二个问题：如何避免暗示功能性关系？这种关系适用于传统的调性音乐句法，却与非调性语汇毫不相关且给人误导。因此勋伯格本人对这一问题如是说："哪怕是对以前的调性和声做略微的提示都将有所干扰，因为它会引起对结果和延续的错误期待。"[①]由这一合理的前提几乎可以得出十二音作曲的全部基本规则。例如，规定音列应当包含半音阶的全部十二个音、音列内部无重复以及避免八度，这些在本质上都是为了尽可能保证没有任何音得到足够的强调而被理解为主音，并以某种功能性的传统的方式而与其他音相联系。[②]

尽管十二音技法的规则和约束可能有助于避免作曲家不经意写出听上去有调性的段落，但却没有排除功能主义的可能性。原因有如下几个。第一，作曲家在选择和建构十二音序列时所拥有的自由度使之能够随其所好地将类似调性音乐的因素引入序列中；而且序列纵向安排所允许的横向维度又使作曲家有可能强调传统的调性模式。这两点都明确
243 体现在阿尔班·贝尔格的《抒情组曲》[*Lyric Suite*]中：主要音列分为两个可区分的调性区域，产生了各种调性构造——三和弦旋律线[triadic melodic lines]、三度叠置和弦等等；而在最后一个乐章（第 26—27 小节），音列"框架"内部引用了《特里斯坦和伊索尔德》的开头几小节。

---

① Arnold Schönberg，《风格与观念》（*Style and Idea*），第 108 页。

② 由于这些规则中的第一条——要求使用全部十二个音——并不总是得到贯彻，所以或许值得指出这一规则为何具有合理性，特别是因为它是一个根本的心理原则的结果。

近来有关感知的文献表明，视觉或听觉刺激往往被组织为各种模式；而且，当这些刺激在时间上相互接续，所出现的模式便会被解释为具有功能性——即先前的事件被理解为暗示着后来的事件——特别是倘若刺激之间的关系包含某种区分。而另一方面，一系列均等的音程，如平均律半音阶或全音阶，不包含任何音程上的区分，通常被感知为非功能性的——至少当人们仅只将之作为可得音高的集合。因此，勋伯格坚持在构建音列时使用全部半音阶是正确的。因为，缺省半音阶的一个或多个音必然会破坏均等性，或者从反面而言，会造成区别并由此产生某种调性功能。或许正是出于这个原因，正如库尔特·萨克斯所写，"总是存在对（音程）平等性的抑制"（Curt Sachs，《音乐的泉源》[*The Wellsprings of Music*]，第 153 页）。

第二，功能性暗示绝非仅是直接相邻的音高、和声之间相互关系的产物。非相邻乐音之间的较高层次的联系往往产生可能被感知为功能性的高层次旋律线。当然，高层次的等级关系可以通过音域、力度、音色和形式安排（如动机重复）得到强调。最为重要的是，这些关系可被节拍布局和节奏组织所强调，甚至是创造。尽管特定的音乐风格表现出特有的节拍—节奏规范，但这些规范往往非常多样，以致于无法像音高关系那样产生传统确立的句法功能组合。或许正是由于这一原因，勋伯格认为没有必要对节拍节奏这一音乐要素进行序列化处理。然而，特别是当与动机重复相结合时，节奏组织可以引起非常强烈的对暗示性和目标导向运动的感觉。而这种运动往往会使音高关系显得具有功能性。

实际上，（例如）勋伯格音乐那独特而令人难忘的韵味在很大程度上来自目标导向性动机、结构线条和节奏模式与序列手法相结合的方式（后者排除了传统的和声目标的可能性）。这种音乐近乎歇斯底里的情绪化，是因为其强烈的导向性运动找不到真正的停止点。音乐被癫狂地驱使向无法到达的地方。

当然，认为勋伯格的音乐之所以具有这种特点是因为序列主义的规则，这种观点是错误的。因为他的音乐在序列手法发明之前就具有同样的特点——例如《月光下的彼埃罗》[*Pierrot Lunaire*]。简言之，我们已经注意到，序列主义的规则并未设定句法结构或风格。韦伯恩的音乐尽管基于同样的序列手法，却在句法结构和风格上都与勋伯格的音乐大不相同。这是因为，韦伯恩避免出现导向性组织的节奏模式、具有连续结构的动机关系以及高层次的音域旋律进行，由此他削弱了听者对目标导向运动的感觉。正是因为这种在所有层次上、对于所有要素的非功能主义倾向，先锋派作曲家感到“现代”音乐的肇始不是勋伯格——他代表的是浪漫主义的终结——而是韦伯恩。① 244

① 韦伯恩并不像人们有时暗示的那样，将除音高以外的其他声音要素序列化。就这一点而言，请见 Herbert Eimert，“何为电子音乐”（The Composer's Freedom of Choice），他写道：“认为安东·韦伯恩已经以这种‘时间中的排序’为目标，这是错误的”（第 3 页）。类似的观点请见 Peter Westergaard，“韦伯恩与‘整体组织’”（Webern and ‘Total Organization’），第 107 页。

第十章　对实验音乐的论证

尽管作曲家和理论家为某一套作曲手法所给出的原因的有效性绝245不能与该音乐实际的优点相混淆——因为做出好的音乐选择可能是出于不好的理论原因——但回顾整体序列音乐的倡导者所呈现的论证和证据，将能够提出根本性的理论问题，并使我们关注与高度复杂音乐（无论是否为序列音乐）的感知和认知相关联的重要的实际问题。这些论证可分为四组总体范畴：(1)来自音乐声学材料本质的论证；(2)来自音高与时间的异质同构性的论证；(3)来自与物理模型或数学模型相类比的论证；(4)来自历史必然性的论证。

来自音乐声学材料本质的论证

赫伯特·艾默特认为，韦伯恩及其序列主义追随者的音乐"基于所有声学材料的根本统一性——即一切等同。"[1]从这一并不精确但貌似合理的言论，显然得出了一些重要的结果。推理思路似乎如下：声音的246所有要素——音高、时值、音色、音量等等——都以一种周期性波形为其单一来源。在此前提下，进而论证：(1)所有声音要素均可还原为声波的声学属性；或者用施托克豪森的话说："声学感知的一切差异都可

① Herbert Eimert，"何为电子音乐"(The Composer's Freedom of Choice)，第3页。

归于声波在时间结构上的差异。”①(2)由于声音的频率、音色、时值和强度都是一个基本的时间过程(一个声波)的表现,所以声学来源是单一的,因此,声音要素必然相互等同。② (3)如果这是正确的,那么在音乐的创作中,所有的声音要素都应当同等重要。因此迪特尔·施内贝尔写道:“目标在于取消主导性原则。各种因素都不再……从属于一个主导因素;所有因素都作为个体而共存。”③最后,(4)由此得出,所有声音要素都应当得到同等对待——即,都应当在某种包罗万象的计划方案中得到序列化处理。

整个论证过程既不合逻辑,在经验上也不可靠。首先,将声学现象等同于有关性质的经验是一个不可原谅的错误。前者是抽象的科学概念,后者则是心理感知。人们对频率进行测量,但对音高却是进行感知。施托克豪森“声学感知”一词是自相矛盾的荒诞说法。

一个声学事件与其相伴的感知经验之间也不存在任何简单的一对一关系。例如,音高是频率和强度复杂作用的结果。我们可以在保持频率恒定的情况下,通过改变强度来改变音高。④ 同样,响度[loudness]和音量[volume]——共同形成我们所谓的力度(尽管这显然也有语境在起作用)——是非常复杂的乐音属性,无法以任何简单的方式等同于声音的任何一种物理特性。⑤ 声音的其他性质属性亦如此。

这些言论并不排除将心理现象与声学事件相联系的可能性。困难在于,我们目前对于听觉感知和认知过程的神经生理学知之甚少,这种无知与刺激本身的复杂性一道,使发现准确且可以证实的联系的可能性微乎其微。但即便人们能够在原则上将感知经验还原为基本的声学

247

① Karlheinz Stockhausen,“电子音乐中的统一性观念”(The Concept of Unity in Electronic Music),第 40 页。

② 或者,以不同的视角来看,既然“所有声学事件……都是时间过程,便有可能瓦解传统的音乐维度……形成‘时间表述’的高层次范畴”(Heinz-Klaus Metzger, “Intermezzo I”,第 72 页)。

③ Dieter Schnebel,“卡尔海因茨·施托克豪森”(Karlheinz Stockhausen),第 133 页。

④ 请见 S. S. Stevens and H. Davis,《听觉》(*Hearing*),第 70—73 页。

⑤ 同上,第四章和第五章。

事件，也未必会因此有任何获益。因为，正如欧内斯特·内格尔所指出的："不应忽略如下可能性，即将一种科学在其某些发展阶段还原为另一种科学，无法使我们为重大研究获得多少（若非完全没有）新知识或使我们的能力有所提升，无论这种还原工作在后期具有多大的潜在优势。"①也不能由此得出，感知经验是完全一样的。认为由于音高、时值、力度、音色等因素均可归为或还原为频率和振幅，所以它们之间的差异不真实或不重要，这样的看法非常荒谬可笑，就像认为石头、树木和人类之间的差异虚幻且微不足道是因为这些都可还原为质子和电子。

如果摒弃关于声音要素统一性和同等性的虚假论证，便未必得出所有要素同等重要的观点。而且事实上，日常经验表明这一观点是错误的。音高和时间是主要的、起模式形成作用的要素；力度、音色和演奏方式（击弦、触键等等）则是依赖性变量，既彼此相互联系又与音高和时值相联系。布列兹在对次要性质进行实验之后，得出结论："就作曲辩证法而言，音高和时值具有优先地位，而力度和音色属于次要范畴。"②这一区分不仅在理论上而且在实践上都非常重要——而且对于作曲家和表演者皆如此。③

简言之，音高—时间的表述产生相对稳定的关系，通常保持可以辨识的不变性，即便次要因素发生相当大的变化。但音色、力度和触键并不形成可以辨识的模式；而且如果主要因素发生哪怕是有节制的改变，我们都很难想象次要因素的"模式"会持久。这些感知方面的事实明显体现在我们的记谱法中，我们的记谱法为音乐的主要性质提供了准确得多的定义，而且在普通语言和技术语言中都包含大量音高—时间模

248

① Ernest Nagel，《科学的结构》（*The Structure of Science*），第 362 页。

② Karl Kohn，"当代编年——洛杉矶"（Current Chronicle-Los Angeles）中引述，第 368 页。也请参见 Pierre Boulez，"在沃野的尽头……"（At the ends of fruitful land ...），第 26—27 页；以及 H. H. Stuckenschmidt，"当代音乐技法"（Contemporary Techniques in Music），第 11 页。

③ 请见 György Ligeti，"皮埃尔·布列兹"（Pierre Boulez），第 40 页和第 42 页；以及 Leonard Stein，"表演者的观点"（The Performer's Point of View），第 65—66 页。

式的术语，而力度、音色、触键等方面的术语却少之又少。

有人可能会争辩说，将音高和时间而非力度、音色和触键组织为有模式的关系的这种倾向是一种有文化条件制约和影响的行为，因此学会将次要因素作为稳定有序的关系而加以感知也是有可能的。或许确实有可能。但跨文化证据似乎表明，事实并非如此。因为音高—时间关系在大多数非西方文化的音乐理论、记谱法和音乐术语中也是主要的组织范畴。而即便配器上的细微差别起初看来包含着音色和强度的模式建构，但通常实际上也是旋律组织的方面。因此，似乎至少存在显著的心理倾向（或许还有神经方面的倾向），使音高和时间成为主要的感知要素。

从这一探讨中得出非常重要的两点。(1)无论整体序列主义在作曲技术上有何优点，根据此处审视的论证，都无法将之看作声学或感知心理的必然结果。(2)既然次要因素在本质上不具有模式形成作用，那么整体序列主义作为组织音乐过程和音乐结构的一种方法，并不需要真正是“整体的”。即它可以仅只包含音高和时间的序列化。那么，此后我将用“整体序列主义”这一术语意指音高和时间序列化的音乐——无论其次要因素是否经过序列化处理。

来自音高与时间的异质同构性的论证

当然，整体序列主义不是声学必然结果这一事实并不意味着整体序列主义——音高和时值的序列化——是武断或不合理的。实际上，从历史的观点来看，倾向于更为严格的规约，这很可理解。

由于得自晚期浪漫主义音乐旋律、形式和节奏传统的限制补充了十二音作曲规则，所以这些规则为勋伯格和贝尔格提供了充分的作曲规约。显然这些规约对韦伯恩而言是不够的，因为他意在通过使用严格的对位手段强化这些规则。此后的一代序列作曲家中，许多人不仅排斥晚期浪漫主义音乐的精神特质而且拒绝整个西方调性音乐传统。这些作曲家认为十二音技法的规则太过自由。若要创作音乐，就必须发明新的规约。而有什么比扩展既存规约的适用范围使之包括时值更

249

为自然的呢？此外，通过使其他声音要素受制于和导源于音高序列化或与之相似的约束，作曲一理论家能够满足人类对系统性简洁与精致的深层需求。

一项行动可由其历史而得到解释，这并不会使得行动本身避免武断。一个精神病患者的行为从其基因遗传和后天环境的角度可以得到解释，但其行为可被判定为专断无理。

将序列手法运用于除音高之外的其他要素，并从十二音列中得出这样的序列处理，这当初是并且仍旧是一个武断的决定。同样的目的——发明新的规约——可通过不同方式实现。因此，尽管勋伯格对十二个音高的使用既得自平均律半音阶的实际存在，也得自避免暗示传统调性联系的愿望，但十二种时值或十二个时间点的使用无论在共性实践、声学属性还是时间事件的心理特点中都得不到认可。时值或"时间点"的数量无穷无尽，遑论区区十二个。"'十二'时间点的假设，"米尔顿·巴比特写道："是音高体系的一种武断的派生。显然，这种时间点体系适用于任何数目的要素集合。"①

巴比特教授似乎不仅对数字 12 的武断性感到不安，而且对整个时值序列化观念心存困扰。他还竭心尽力地指出"十二音音高集合体系内在的时间本质"。② 但他并未试图证明时间的序列或他自己的时间点体系必然得自十二音体系，而是寻求表明建构一个与十二音音高集合体系完全类似并且同构的时值体系不无道理。

武断的未必就是不合理的；某一体系不应被构建得与另一体系同构也没有道理。但难点在于，同构和类似的不是不同体系在作曲上的实现，而是体系本身。它们拥有同样的逻辑特性，并包含类似的运作和掌控过程。

250

仅只因为类似的运作过程可以用来得出和安排时间和音高，并不

① Milton Babbitt，"作为作曲决定因素的十二音不变量"（Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium），第72 页。

② 同上，第 52 页。

能假设所产生的模式在感知上是合理的。[①] 也不能由上述原因而认为，应用于某一声音要素而产生感知上可靠的结果的手法，在应用于另一要素时也必然如此。如果音高和时间就某种意义而言在感知和经验上并不类似，那么使两者受制于音乐创作之前的同构操作步骤则不仅是武断的，而且会呈现给听者非常不同的感知问题。

巴比特教授本人提出，类似的时间的序列化中存在感知问题："首先，我并不想试图避免音高体系的因素与时间点体系因素之间的显著差别，即感知差别而非形式差别。代表一个音高集合体系的一个音高可被独立辨认；而代表性的时间点在构想和理解上却无法做到这一点，因其全然的倾向性特征。"[②]换言之，时间事件是完全关联性的，而音高和音高事件不仅有关联性而且有现象性[phenomenal]。[③] 这一差别在感知和认知上造成的后果极其重要。

音高感知的现象性特点由如下事实说明，即音高感知常常直接或通过类比而与视觉感知或空间感知相联系。而且有大量证据表明这不仅仅是个合理的比喻。首先，日常语言不断用表示空间的词语描述音高要素的特点——例如，高—低，大—小，明—暗，圆—尖，远—近等等。有大量实验证据表明这些词语并不仅仅是话语惯例。[④] 其次，全世界诸多文化都倾向于用空间词语——或是用以视觉为主的词语，并因此暗示着空间词语——描述音高的特点，这一事实支撑了如下观点，即这 251

---

① 科林·切里的观点非常具有相关意义："逻辑学家用语言进行工作，常常使用自由发明或建立的符号体系和规则体系（纯粹体系）；而有能力的逻辑学家不会将逻辑学与生活相混淆"（Colin Cherry，《论人类的交流》[*On Human Communication*]，第 221 页）。

② Milton Babbitt，"作为作曲决定因素的十二音不变量"（Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium），第63 页。

③ 这类似于阿希和埃本霍茨在顺序现象和联想产物之间做出的区分。后者是可逆的，而前者不可逆。而且"有理由相信事件组织不是联想性的现象。"即，时间顺序不可逆。请见 Solomon E. Asch and Sheldon M. Ebenholtz，《结合对称原理》（The Principle of Associative Symmetry），第 156 页。

④ 请见 Stevens and Davis，《听觉》，前揭，第五章；以及 James L. Mursell，《音乐心理学》（*The Psychology of Music*），第 62—64 页和第 80 页。

一感知音高的方式至少部分是内在的。① 再次，“色彩聆听”[color-hearing]这一现象——无论是天生的还是经过后天学习——总会将此类主观的视觉“感受”与音高感知或乐音感知相联系，而非与节奏经验的关联性事实相联系。②

近来听觉生理学领域的研究似乎也提供了确证。如同视觉刺激，特定的音高（听觉刺激）确实会被绘制在大脑皮层——即在大脑皮层占据特定位置，且不同的音高显然会刺激内耳基底膜的不同部分。③ 似乎也有理由认为赋予音高的某些空间性质与这种神经生理学的区域划定相关。

如果音高感知在生理学和心理学上的确类似于空间感知，那么如果时值上的不对称不起干扰作用，则倒影、逆行或两者共存应该是可行的。因为视觉经验同样是可逆的——我们可以理解一幅绘画的视觉—空间关系，即便这幅画的某张幻灯片的投射影像左右颠倒或上下倒置。而且非常重要的是，克热内克在论述当代音乐可倒转性和可逆性时，是通过与抽象绘画的类比。④

但是，时间不是可逆的。事件只朝一个方向运动。如果逆行节奏要产生显著的感知模式，就必须具有相等时值（♫♫）或对称时值（♩. ♪ ♫.）——正如传统调性音乐中的大部分逆行。⑤ 然而，请注意在

① 请见 Curt Sachs，《远古世界中音乐的产生》(*The Rise of Music of the Ancient World*)，第 69—70 页。

② 请见 James L. Mursell，《音乐心理学》(*The Psychology of Music*)，第 23—25 页。

③ 请见 Stevens and Davis，《听觉》，前揭，第 97—98 页；M. H. Goldenstein，S. Kiang，and R. H. Brown，“听皮层对重复刺激的反应”(Responses of the Auditory Cortex to Repetitive Stimuli)，第 356 页；以及 Fritz Winckel，“电子音乐中的心理—声学分析”(The Psycho-Acoustical Analysis of Music as Applied to Electronic Music)，第 205—206 页。已出现更为晚近的证据，表明听觉系统和视觉系统之间存在神经学上的联系。请见 J. M. Harrison and R. Irving，“哺乳动物中的视觉和非视觉听觉系统”(Visual and Nonvisual Auditory Systems in Mammals)。

④ Krenek，“序列主义”，前揭，第 67 页。从克热内克的观点来看，时间可以逆转，因为他的兴趣在于创造一种永恒的超验音乐，在这种音乐中不想要暗示和时间顺序。

⑤ 例如，请见 J. S. 巴赫《音乐的奉献》，“Canones diversi，No. 1”；以及约瑟夫·海顿的《降 E 大调钢琴奏鸣曲》作品 13 之六，“Minuetto al Rovescio”。

这种对称的时间安排中,逆行与原型没有任何区别。对称的时值逆行在没有音高逆行的情况下并**不能真正**被视为逆行。实际上,对称的时间安排之所以被运用,恰恰是因为这种安排使音高逆行被理解为逆行的模式。[①] 252

由于音高被感知为现象性的存在的事件,所以在发生变化时,音高模式比时间模式更能够保持其相关身份。可能是由于这一原因,我们赋予音高和音高关系(音程、和弦等等)名称,并能够将一个音高序列的倒影或逆行感知和理解为与其原型相关联。但时间事件没有现象性。因此,人们不会将其关系的变化感知为变形,而是完全不同的事件。使非对称时间事件,如♩. ♫ ♪,发生逆行,就会改变其基本结构——即改变其感知—认知身份。

关于逆行节奏的最后一个或许较为次要的观点是:至少在现场表演中,节奏是作为有关联的模式或分组而非精确计量的时值而得到表演和聆听的;表演者为了表述这种模式,会对时值、拍子布局和强度上作出些微但重要的调整。[②] 当一个时间序列被逆转时,新的分组将产生,并发生不同的诠释性的置换和移位。

来自异质同构的论证至少值得严肃质疑。如果音高和时间并不相似,甚至在我们经验时在感知上无法比较,那么为什么使两者受制于同构的运作过程,就应该在感知上是有用的呢?我们认为,其"合理性"在很大程度上是先于音乐的、系统的。但诉诸系统化是武断且难以令人信服的,因为尽管有对相反的情况的反对,但体系的规定在经验上(听觉上)未经证实。"**完整的**归纳之后,理论所剩下的,"伍德格尔写道:

> 就是其**逻辑形式**,而且正是这一逻辑形式决定了某一科学理论中前提与后果的关系,而非某些可替换为其变量的主

---

① 或许真是因为韦伯恩也想让听者感知到音高逆行等等,所以他如此频繁地运用对称的时间关系。例如他的交响曲,Op. 21。

② 请见 G. W. Cooper and L. B. Meyer,《音乐的节奏结构》(*The Rhythmic Structure of Music*),第 11 和15 页。

253 题对象常量。另一方面，正是我们关于主题对象的知识引导我们决定理论的逻辑形式，因为我们选择自己未经定义的符号，形成我们自己的定义，意在为我们所要谈论的事物给出确切含义，而且我们选择自己的规定，以使得这些规定的后果与我们关于主题对象的观察相一致。①

扩展序列主义的使用范围——无论是为了系统上的一致性还是为了操作上的方便——损害了艺术，歪曲了理性。“显然，人们所感知的世界的整个模式在空间和时间上都得到扩展，”格雷·沃尔特写道：“但有理由认为，对于空间和时间这两个范畴，感知的方法并不相同。……空间模式和时间模式之间明显极端的差异在于后者投射在一个单向要素上；对于我们而言，时间的箭头指向坟墓。”②

通过与物理模型或数学模型相类比的论证

音乐理论总是从其他学科中寻求支持和根据——尤其是数学和物理。音乐理论家认为音乐结构和音乐过程与某种典范学科的结构和过程相似——后者受到青睐是因为其理论的精确性、其学说在文化上的可接受性、与音乐的真正相关性，或是这些方面的结合。③ 如今的理论家也不例外。实际上，风格的危机已引起对于音乐和音乐理论合理模型的近乎狂热的追求。

当然，从其他学科借用启发性的概念和理论体系本身无可非议，尤其是因为这些模型已用来对既存音乐实践进行理性阐释。然而，如果这种模型——被视为“主要事件”——开始影响和塑造实际的音乐实践，这种“借用”便可能导致不幸的后果。

---

① J. H. Woodger,《理论建构技巧》(*The Technique of Theory Construction*),第 65 页。随后两句的着重标记为笔者所加。

② W. Grey Walter,“人脑的活动模式”(Activity Patterns in the Human Brain),第 181 页；也请参见前文 165 页对诺伯特·维纳的引述。

③ 这一状况有时颠倒；即音乐成为其他学科的模型。

前文已思考和论述过试图通过音乐声学材料的统一性来对整体序列主义的步骤进行理性阐释的谬误，以及将音高和时间受制于同一套准数学运作过程的可疑逻辑。现在我想要论述的是：第一，对借自当代物理学——通常是量子理论——的术语和概念的运用，这种做法暗示着这一自然科学与音乐之间存在真实的联系；第二，对统计性概念的运用——尤其是信息的数学理论，由此来解释和支撑实验音乐的手法和步骤。 254

先锋音乐的作曲—理论家的著述——尤其是欧洲一派——充斥着来自当代物理理论和数学的术语，如时空[space-time]、场域关系[field relations]、相[phase]、量子[quanta]、统计学，以及海森伯格的测不准原理[uncertainty principle]。以下是两个简要的例子：

> 此处时间的经过只可在统计学上得到确定——即时间作为量子并置的效果。……因此，至关重要的是，真实时间的产生是通过集结量子的效果，以及在其自身内部变得明显的密度、方向和速度。……但此外，人们还将应用相对论。[1]
>
> 这种场域大小现在是“要素”，作品因而包括要素之间的大规模结构的统计性特点。反之，“点描性的”时间结构现在也可呈现为大规模结构的特例——即当场域大小等于零，每一个时间过程都通过一个点而非一个场而被固定在时间连续体中。[2]

对于这种空洞夸大言论的无意义，约翰·巴克斯已有所论述，[3]这种不

---

① Dieter Schnebel，“卡尔海因茨·施托克豪森”(Karlheinz Stockhausen)，第125和第134页。应当注意的是，这些“作曲理论家”无需真正阅读(遑论理解)爱因斯坦、海森伯格及其他人的著述。他们可能仅只获得我的一个学生贴切地称为“文化谣言”[cultural scuttlebutt]的东西。

② Karlheinz Stockhausen，“时间如何流逝”(How Time Passes)，第32—33页。

③ John Backus，“序列：一种科学评估”(*Die Reihe*：A Scientific Evaluation)。

适当的量化也由梅尔·鲍威尔指出。[①] 借自量子力学、相对论和声学的技术或理论术语概念——但欧洲序列主义者的著述中并未对这些术语和概念下定义——数量之大,使得试图进行探讨是徒劳无益的。我想要思考在运用物理学和数学作为音乐理论模型的过程中更为根本的理论难点和实际难题。

理论还原[Theory reduction]。将音乐理论还原为某其他学科(无论是物理学、信息理论、集合理论还是神经生理学)的理论,或使之与后者相一致,任何这样的有效努力都依赖于明白准确地系统论述作为典范的学科(如物理学)和作为艺术的音乐的理论和实验框架。就眼下盛行于音乐著述中的准还原操作而言,基本没有达到这样苛刻的条件。内格尔在探讨将生物学还原为物理和化学的可能性时论说道,生物学中的机械性解释"将一如既往地不可能实现,直到人们能够表明生物学的描述性术语和理论性术语可以满足该学科还原为物理和化学的第一个条件——即,生物的每一部分或每一过程的建构,以及其各部分在任何时候的分布和安排能够用生理化学术语得到详尽指明"。[②] 那么,在我们现今对音乐过程无知的情况下,将音乐的审美和心理还原为声学、物理甚至生物术语,更加没有可能性!这些理论家的思考至多是模糊的比喻,而非科学。[③]

与物理理论的类比。统计力学理论——一些当代音乐理论家借用该学科的词汇,以此寻求"解释"其音乐——用来研究微观粒子领域,其中个体行为是不可预测的。但这个亚原子现象的不确定世界只是物质世界和物理学领域的组成部分。宏观世界——分子和星球的世界,草履虫和人类的世界——具有高度可预测性。埃尔温·薛定谔写道:"我们需要的不是诗意的想象而是清醒的科学反映来认识到,我们(在生物

---

① Mel Powell,"论严格的札记"(A Note on Rigor)。

② Ernest Nagel,《科学的结构》,前揭,第434页。而且即便还原有可能,当一个体系比另一体系复杂时,也很可能存在"剩余部分"。

③ 这些言论并不断言其他学科的数据和实验结果若经过审慎运用,不会在音乐理论和审美的系统论述中具有相关性和有效性。

学上）显然面对着这样的事件，其有规则、规律性的衍展受到一种'力学'的引导，这种力学与物理学的'概率性力学'全然不同。"[①]类比一个用来解释物质世界亚原子部分的行为的理论，并使用得自该理论的术语，以此来为以宏观组织的人类为对象的艺术构建理论和实践——人类的感受器和神经生理组织是用来应对一个宏观的世界——这样的做法至少是不合理的。 256

试图理性阐释对机遇的运用——无论是通过整体序列还是随机作曲程序而产生——是错误的，不仅因为宏观世界不是随意的，而且因为甚至是微观世界在原则上是不确定的这一定论都不准确。由于这一点具有高度的技术性，在此音乐家几乎不能算是权威，所以让我再次引用内格尔教授的话：

> 因为量子理论并不预测电子和其他亚原子元素的具体的个体行为，所以这类元素的行为便具有内在的不确定性，是"绝对偶然"的表现，这一结论没有根据。当然，量子力学以其目前的理论体系确实并不描述单个电子的这种具体行为，也不预测其抛射轨道。然而，如果量子理论的根本假设只有统计上的内容，正如它们根据所被赋予的标准解释所具有的内容，那么完全得自这些假设的所有结论都应当同样只有统计上的意义，这既不令人惊讶也不自相矛盾。[②]

更为切中要点的是，内格尔以如下文字结束其对不确定性的探讨：

> 量子力学的统计性内容并不抹杀其他物理规律的决定性

---

① Erwin Schrödinger，《生命是什么？及其他科学论文》(*What is Life? & Other Scientific Essays*)，第 77 页。薛定谔在此书后文指出，在生物的空间—时间事件中，"量子的不确定性在生物学上不起任何相关作用"（第 85 页）。

② Ernest Nagel，《科学的结构》，前揭，第 309 页。也请参见 Norwood R. Hanson，《发现的模式》(*Patterns of Discovery*)，第 141 和第 150 页。汉森指出，"不确定性"是量子理论中所使用的概念框架的一个必然结果。

> 和非统计性结构。也可由此得出,将关于人类自由和道德责任的结论基于所宣称的亚原子过程的"非因果"和"不确定"行为是站不住脚的。无论是物理理论的分析还是物理学的课题研究都得不出这样的结论,即"任何地方都没有任何严格的因果行为"。①

"科学主义"潮流的似是而非,特别是在欧洲音乐理论家之中,明确表现在他们将借自量子力学的术语和概念(如不确定性和量子)与借自相对论的术语和概念(如空间—时间和场力)相混合。这些理论尽管相互联系,但在概念和方法论上都是相互区分的;其假设和观念也各不相同。但先锋派的炼金术士(用比喻来描述)调制其音乐—理论的巫术酿剂,是通过直白而不加甄别地混合借自两种物理理论的术语。

257

我想以由于自由使用借自物理理论的术语和概念而产生的两个看似有趣的矛盾来结束这一简要论述。首先,整体序列主义中可预测的是一个音(意为:微粒)的音高(意为:位置)和时值(意为:速率),即微观行为,而不是乐音相互结合而成的"和声"、动机等等,即其宏观行为。但自然科学——这些理论家佯装将之用作模型——恰恰假定了相反的情况:宏观事件可预测;微观事件不可预测。

第二个自相矛盾如下。先锋派理论所宣称的或许是最重要的新的理论观念即时间是可逆的,事件的顺序不起作用。然而,在现代科学中,最根本的规律之一——熵律——规定,"除了少数例外情况(确实是例外),自然中所有的事件都不可逆"。② 而且进一步思考该矛盾,应当注意的是事件可以被构想为具有可逆性的物理理论是牛顿力学的"过时的"世界③——在这个世界中,人们无法从一幅动态图中辨清各种天

---

① Ernest Nagel,《科学的结构》,前揭,第 316 页。

② Schrodinger,《生命是什么? 及其他科学论文》,第 248 页。

③ 诺伯特·维纳写道:"即便是在牛顿式的体系中,时间完全可逆,概率和预测的问题也会导致不对称的答案,如过去与未来之间,因为这些答案所解答的问题本身就是不对称的"(Norbert Wiener, *Cybernetics*,第 43 页)。

体在其轨道上是后退还是前进。但这个世界在理论上是有史以来所建构的最可预测的世界！

等级一致性的假设。未能区分微观事件与宏观事件各自的组织和行为，使我们注意到复杂音乐结构的一个根本特点。而且由于序列理论和调性音乐理论通常都未能充分考虑到这一特点，两者往往都犯了我之前称为“等级一致性假设”的错误。①

复杂的音乐作品如同复杂的物理结构或生物结构，往往具有等级性。低层次的事件，由一或两个“实体”（音高）组成，相互结合形成较大的结构单位；这些单位又以各种方式相结合产生更为广泛、更为复杂的组织；以此类推，直到最高层次，即整体实体层次或完整的音乐作品得以实现。 258

我们已经看到，认为支配某一等级层次的组织的原则或“规律”必然与另一层次的一样，这一假设是个严重的错误。通常，产生结构和组织的力量在不同层次上并非保持不变——不是一致的。“还原论[reductionism]的谬误，”一位生物学家写道，“在于假设不同的组织层次之间存在一对一的关系。”②同样，在物质世界，正如诺伍德·汉森指出的：“不存在任何逻辑阶梯从厘米的物理学直通光年的物理学。至少有一处鲜明的断裂；这就是为什么人们能够对火星的准确坐标和动量做出易于理解的断定，而对于构成火星的基本微粒却无法这样做。”③同样在音乐理论和分析中，不同的等级层次受到同样的句法和语法组织原则的支配是令人怀疑的。

这一点对序列音乐理论非常重要，因为先前论述的“声学统一体”概念含蓄地基于如下假设，即音乐的塑造力量在不同层次上都相同——存在等级连续性。认为“声学感知上的所有差异都可归于声波在时间结构上的差异”（请见前文第246页）是错误的，不仅因为已经提及的原因，而

① 请见本书第96—97页。等级结构的特点在本书第十二章中有更为具体的论述。

② Jerry Hirsch，“行为遗传学与被理解的个性”（Behavior Genetics and Individuality Understood），第1438页。

③ Norwood R. Hanson，《发现的模式》，前揭，第157页。

且因为该言论假设同样一组组织力量在所有层次上都运作有效。

然而，世界——包括音乐世界——在此意义上不是均质的；这恰恰是因为等级的差异和表述是非一致的。正如对化学微粒结合形成分子的方式起支配作用的力量不同于使分子组织为细胞的力量，乐音结合为动机的方式也不同于动机组织为更大更复杂的音乐事件的方式。

调性音乐的理论和分析也倾向于假设（通常是默认）某种等级一致性的存在。通常，关于和声学或和声分析的著作并不考虑和声句法在259 不同等级层次上发生变化的方式；例如，建立在中音上的和弦在最低层次（和弦到和弦）上非常罕见，但在较高结构层次，中音和声具有较大的可能性。或许是因为理论家甚至没有意识到不同的等级层次可能会表现出真正不同的和声句法，所以他们常常将这些问题"解释"为中音和弦实际上是属和弦的替代——尽管似乎很难（至少对于我来说）将贝多芬《华德斯坦奏鸣曲》[*Waldstein Sonata*]的第二主题听作属功能。同样，我认为那些使用申克尔分析技术的人也并不总是充分意识到主导前景组织的音乐力量与对决定较高层次（中景和远景）结构起关键作用的力量之间的区别。为了避免我似乎在说"照我说的做，不要照我做的做"，应当补充说明这些批评也适用于我自己的研究——特别是那本关于节奏的著作的部分内容。[1]

世界可以被理解，不是因为世界是一致、均质的，而是因为其丰富的多样性可被组织为复杂但在功能上相互联系的结构。在我看来，这些问题最为重要，因为若要建立一套关于音乐和音乐交流的敏感且精确的理论，我们就必须发现音乐的资源和材料如何在不同等级层次上发挥不同作用并以此塑造音乐过程，表述音乐结构。

音乐的统计性分析与信息理论。当我们思考那些提出音乐是统计性现象并因此运用统计方法来分析并时而进行创作的人的理论时，等级结构并不具有一致连续性这一事实非常重要，应当牢记。尽管音乐的某些方面无疑确实具有统计性，但并不能由此得出音乐等级结构的

---

① G. W. Cooper and L. B. Meyer，《音乐的节奏结构》，前揭，全书各处。

所有层次皆如此。这一观点尤其与这样的先锋作曲家相关，他们认为由于在某种未限定的意义上，微观频率波动的层次具有“统计性”，所以所有等级层次一定都是如此。与物理理论的比喻性类比再次不支持这一观点。内格尔教授一如既往地清晰而毫不含糊；他认为量子力学：

> 就微观状态方面而言是一种统计性理论，微观状态仅只以统计性规律相互接续。但绝不能由此得出，宏观状态的接续也仅只表现出统计上的规律性；相反，体系的宏观状态相互联系，是遵循一种严格普适的非统计性规律。因此，认为由于量子力学是物理学所有其他部分的基础，并且是一种统计性理论，所以一切可由量子力学得出的物理规律也一定都是统计性的，这一推论不合逻辑。①

260

同样，在音乐中，从第一和第二等级和声关系的统计性特点中并不能得出所有要素或所有等级层次都具有统计性。心智行为的规律——由格式塔心理学所系统论述——是作曲中重要的塑造力量，而这些规律在根本上不是统计性的。对音乐纯粹统计性的描述可能暗示着，我们不是巴甫洛夫式的条件反射的产物。正如奥斯汀·里森指出，人们普遍认同“即便是在非常简单的有机体中，各种条件反射和非条件反射都不是完全相同的”，因此“除非仔细弄清某特定有机体内在的释放机能和行为模式，否则任何试图理解其不断发展的习得行为的努力都较为肤浅。”②

对于那些运用统计数据和统计技术来分析音乐的人而言，他们还面临两个严重（尽管并非不可攻克）的问题。一是关于取样的规模；二是为了统计上的目的，要将什么作为某事件的例子或作为值得计数的事件来进行统计。

---

① Nagel，《科学的结构》，前揭，第315页。也请参见Hanson，《发现的模式》，前揭，第153—155页。

② Austin Riesen，“动物的各种行为表现”（Varying Behavioral Manifestations of Animals），第344页。

由于音乐风格变化缓慢且具有连续性，所以若要联系某一音乐事件的频率或使之反映我们对其概率的主观感受，就必须小心控制统计取样的限度。例如，对理查德·瓦格纳晚期音乐和声风格的某种统计性描述若局限于计算瓦格纳将属七和弦解决到主和弦的频率，这无法准确体现有经验的听者的感受，即这一和声进行具有较高概率，而属七和弦的其他解决方法是"不规则的"。这种情况下的充分取样将包括至少之前75年的音乐。问题非常棘手：由于风格是逐渐变化的，所以通常没有明确的"断裂"表明某一取样应有怎样的限制。另一方面，用全部西欧音乐作为取样也不可行。因为当我们聆听某一风格时期的音乐时，我们显然是从西方音乐的整体样品中"抽取"亚集合。但这种亚集合的适当限度绝非清晰。

261

第二个问题甚至比第一个更为有趣，也更令人困惑。为了进行统计，应当将什么作为某事件的例子而加以计数？例如，统计莫扎特音乐中所有四分音符的A音(440周/秒)有任何意义吗？显然没有。因为某一乐音的句法内涵依赖于其在某部作品甚至该作品某部分的语境。一个A音可以是主音、属音、导音、和声外音等等。同样的观点也适用于和声、一级过渡[first-order transition]甚至更高层次的音乐事件。

情况似乎是这样的：我们关于句法和语法的知识先于并决定我们选用来解释统计取样的单位类型——而不是相反。如果纯粹通过统计方法，我们很可能无法发现某一风格的句法。简言之，仅当我们理解句法时，统计学才有意义；而统计绝不会引导我们发现句法。统计是一种分析数据的方法，明智地使用统计的前提是理解(无论是含蓄的还是明确的)某音乐风格运作的方式。

然而，这并不意味着我们对于音乐的理解没有"概率性"，而只意味着"在对人类交流的研究中，统计概率与诱导概率都有相关性——但应当小心区分两者"。[1] 听者(也包括作曲家和表演者)基于内在的行为

---

① Colin Cherry，《论人类的交流》(*On Human Communication*)，第233页；也请参见John Cohen，"主观概率"(Subjective Probability)。

和感知模式、一套复杂的文化信念和文化态度以及习得经验(部分依赖于频率),形成关于音乐事件的复杂的主观概率感受系统。这种内化的主观概率系统是查尔斯·皮尔斯所写的"信念"。这些系统可以说是习惯,根据科林·切里所言,这些习惯:

> 可被看作形成你的先在假说,加权的假说,好像在你脑中可以从生理上再现极大空间中的可能性功能——讯息的句法和语义方面的空间,如来自先前谈话的证据所建立的空间,依赖于你过去全部的经验。……你的"信念"在这里不仅包括关于谈话的句法属性和语义属性的信念(意为:"乐曲"),而且包括整个环境,但尤其是对于你的朋友的信念的信念(意为:"作曲家的风格")。①

262

从这些观点所得出的结论之一是,尽管信息的数学理论的概念和方法具有启发性,但其对于分析音乐语法和句法的有用性因该理论纯粹的统计性特点而受到限制。诺姆·乔姆斯基对将信息理论应用于语言的探讨似乎也适用于音乐。

> 尽管语言的语义研究和统计研究具有不可否认的趣味和重要性,但这些研究似乎对于决定语法言辞或赋予其特点的问题没有任何直接关联。我认为我们被迫得出结论,即语法是自足的,独立于意义,概率性范型对研究某些句法结构的基本问题没有提供任何特别的洞见。②

不应认为,这些言论断言风格的统计性研究和信息论的概念不是有用的或相关的音乐研究工具。恰恰相反。"在给定某一语言的语法

---

① Colin Cherry,《论人类的交流》,前揭,第247—248页。

② Noam Chomsky,《句法结构》(*Syntactic Structures*),第17页。

的情况下，"乔姆斯基写道，"人们能够以各种方式从统计学方面研究该语言的运用；语言运用的概率性范型（区别于语言的句法结构）的发展也可能相当有益。"①但音乐无法像有些作曲家和理论家所暗示的，以任何简单直接的方式还原为统计性变体。信息理论的统计方面和数学方面也不能在没有任何条件限制的情况下直接应用于音乐。② 另一方面，在我看来，在对如音乐这样主要是句法性的艺术的句法功能运作有所了解的情况下，信息理论的许多概念若被"转译"为非统计性术语——即主观概率或诱导概率术语——可能会具有相关性和启发性。③

263

来自历史必然性的论证

序列主义（无论是十二音还是整体序列）的坚定支持者时常通过解释和描述序列主义的历史发展，来试图证明其方法的合理性，维护其美学上的有效性。他们诉诸历史，通常包含几个相互分离但又相互联系的步骤。

第一步是试图表明序列主义的基础性概念、方法和理想在早期音乐中有所预示或者隐含。例如，安东·韦伯恩写到巴赫的《赋格的艺术》[*Art of Fugue*]时，认为：

> 所有这些赋格都由一支主题产生，该主题不断变形。……这意味着什么？为实现某种包罗万象的统一体所做出的努力。……因此我们看到这种——我们的这种——思想是所有时期作曲家的理想。……一切从一个主要乐思发展而来！④

---

① Noam Chomsky，《句法结构》（*Syntactic Structures*），第 17 页注释。

② 请见 Joel E. Cohen，"信息论与音乐"（Information Theory and Music）。

③ 前文对统计学和统计范型相关性的论述假设音乐是整合经验的一种句法性方式——即一种交流方式。然而，写出完全是统计性的音乐是有可能的。这样的音乐将是超验特殊论音乐的一个方面。

④ Anton Webern，"走向新音乐"（Towards a New Music），第 30 页。

不仅过去预示了现在，而且历史进程是不断演化的，以某种“逻辑性”的方式从过去来到现在。阿多诺写道，勋伯格的序列技法“在如今与在过去任何时候一样具有历史必然性。”①恩斯特·克热内克的以下论述，表明了许多序列作曲家如何看待十二音技法的发展：

> 那么，无调性似乎是音乐语言的一种状态，只要我们承认在历史事件链条背后存在某种永恒的推动力——这种力量由于其单向导向性而等同于进步——就必须将无调性作为演化的结果而予以接受。
>
> 由此看来，十二音技法的引入也并不表明传统连续性的断裂。因为从大为削弱的调性轮廓过渡向不确知的无调性领域，其动力在于向持续不断进步的方向前进的驱动力，那么，可靠的通讯线路的搭建、新地域的路标和里程碑的建立亦如此，推动历史向前的力量使之成为必然。②

整体序列主义同样只是“勋伯格组织十二个半音的基本理念得来的”结果。③

因此，现在并不仅仅是历史进程的结果或产物——这一观点若非自明之理也无可非议——而且被说成是历史进程的必然结果。若非由于此项论证最后几个暗中作祟的步骤，那么这种19世纪关于“历史必然性”的不可信的观念，与借自20世纪量子力学的比喻一道，仅仅是荒谬可笑的。　264

这里两种不同的思路显然可以用来得出同样的结论。在两者中，思路必须是推测性的——因为前文已明确论述过这些思路显然过于有疑问。第一种论证从假设整体序列主义是历史进程的一种必然结果发展为假设它是历史进程唯一有效的结果。这种假设一定支撑了米尔

---

① 引述自 Heinz-Klaus Metzger，“间奏曲 I”(Intermezzo I)，第67页。

② Ernst Krenek，“合理看待传统”，前揭，第32页。

③ Stuckenschmidt，“当代音乐技法”(Contemporary Techniques in Music)，第12页。

顿·巴比特的断言，即如果新音乐（就他这篇文章的语境而言，他所谓的新音乐指的是新的序列音乐和实验音乐，而非如巴伯或汤姆森[Thomson]或基希纳[Kirchner]的音乐）得不到大学和进步的忠实拥护者的支持，“音乐将停止进化，而且在这个非常重要的意义上，音乐将不再存活”。[①] 我肯定，巴比特一定是在精神失常的时候做出了这一断言。

即便承认序列主义和实验是19世纪音乐发展的“必然”结果——如果我们并不过分追究“必然”的意义，那么这一论点有其合理性——也绝不能由此认为序列主义和实验是唯一可能或“有效的”结果。过去的暗示多种多样，因此，可能出现的未来也非常多元。也并未表明音乐为了“存活”（无论这是什么意思）必须“演进”（无论这是什么意思）。[②] 印度和日本的音乐传统几个世纪以来都保持相对稳定。这意味着他们的音乐是没有生命的吗？或者，如果像我正在提出的，西方音乐达到了一个波动静态的点，它也将死亡吗？但我们并不完全清楚，在普林斯顿或者达姆施塔特发布音乐的死亡证明之前，静态将持续多长时间。

第二种论证（且常常与第一种相关）的“推理”思路既不正确也不道德。它显然依赖于如下假设（暗含于上文所引克热内克的言论中），即作为历史动力必然结果所发生的任何事情都是有效的，也是有价值的：265 “这种力量由于其单向导向性而等同于进步。”那么，其中暗含的论证即为，既然序列主义——无论部分序列还是整体序列——是历史进程的必然结果，那么就一定是好的。但由于这一整套辩证法基于发生的就是必然的这一信念，沿用这一思路，我们可以争辩说，既然希特勒的暴政是19世纪和20世纪的政治经济历史、凡尔赛和约等等的“必然”结果，那么它就是正当有效且有价值的。

历史或许能够帮助我们理解整体序列主义的发展，但无法赋予其合理性和有效性，无论是作为一种作曲方法还是作为一种音乐风格。只有音乐本身的旨趣、内涵和说服力才能做到。

---

① Milton Babbitt，“谁在乎你听不听？”前揭，第127页。作为另一种选择以及一种可证实的定义，人们可以说，当没有人愿意听音乐时，音乐会不再“存活”。

② 请见本书第六章和第七章。

第十一章　对复杂音乐的感知与认知

上一章试图表明，将序列手法应用于所有声音要素，为解释和支撑这种做法所进行的诸种论证是武断或天真的，不合逻辑或不具合法性，[266] 因此也难以令人信服或是荒谬的。然而，检验一部作品的品质，不是依靠该作品所基于或应当基于的理论构建，而是依靠我们所能获得的唯一真实的、“经验的”证实：有经验、具有敏感性的听者对所呈现的暗示性声音关系进行理解和反应的能力。[①] 那么，让我们来思考整体序列音乐本身的组织，以及对此类音乐的感知、理解和反应中可能存在的问题。[②]

在思考整体序列主义的技法和实践中，我并不打算呈现一篇详尽无遗的研究或是一番具体的论证。因为当今不同作曲家所运用的手法极其多样，所创作的作品也在风格上各不相同，因而不可能做出任何概[267] 括的或综合性的判断，即便我们需要这样的判断。我所希望做的是，指出在我看来与感知和认知此类音乐相关的真正的难题和重要的疑问。

---

① 请见 Milton Babbitt，“十二音节奏结构与电子媒介”（Twelve-Tone Rhythmic Structure and Electronic Medium），第 50—51 页。巴比特强调的是“经验证实”的**感知**方面，而我将更侧重其**认知**方面。

② 应当再次强调，在接下来的内容中，我将不会关注超验主义者对整体序列主义（或其他实验技法）的使用，而仅只关注这样一些作曲家，对于他们而言，一部作品中所呈现的声音模式构成了作曲家（往往通过表演者）与听者之间的交流。

理解，感知与学习

理解什么？

首先必须做出一个重要区分——尽管这一区分常常被掩盖。我指的是如下两种理解之间的区分，即理解呈现在听者心智中的音乐结构和音乐过程，与理解（或者发现）所用乐音材料以及这些材料的操作规则（这是作品的基础）。两者未必等同，甚至通常并不等同。正如人们能够说出或听懂一门熟悉的语言，而对其语言结构原则一无所知——例如，不能指明词性、句子类型、诗体学手段等等——同样，人们也能够（而且大多数受过教育的听者确实会）理解一系列音乐事件，却并不了解指导作曲家做出选择的句法规则或其他规则。“符号的使用者，”科林·切里写道，“无须知道规则；我们能够有效地进行读、说和写，我们也能在对规则几乎不知或完全不知的情况下被笑话逗乐。”[①]实际上，若非如此，我们对语言、音乐或笑话的理解就会受到严重的制约；因为在所有这些情形中，我们都不真正准确或系统地（遑论详尽地）对作为交流基础的规则有所了解。“当语言被描述为有限的一套符号和规则时，必然遗漏了很多东西。”[②]

音乐（无论是调性音乐还是序列音乐）的规则可以说是一套指令，限定了在所选材料上进行的各项运作。音乐的规则不应与感知模式和感知关系——即音乐作品——相混淆，后者是对规则的一种具体、独特的实现。例如，可以对计算机进行编程，使之作曲、写诗或下棋。但这样一种程序，或这样一套指令，不同于所产生的音乐、诗作或实际进行的棋局——就像人的受精卵中的基因密码（一套指令）不能与它所生出的婴儿相等同或相混淆。

268

① Colin Cherry，《论人类的交流》，前揭，第221页。

② 同上。

同样，对一部音乐作品中所使用的所有材料（音高、时值等等）及其运作所进行的描述无法作为对艺术作品本身的分析。通过发现一部序列作品的音列结构、详述其在作品中的变化和组合来“解释”该乐曲，几乎与通过讨论幽默理论来解释笑话一样没有意义。正如乔治·珀尔所言：“仅只描述序列及该序列所发生的移位和变形无法作为对作品本身的‘解释’，而仅仅是对作为该作品基础的亚结构，即乐音关系体系的解释。”[①]人们对一部序列作品的理解，不是通过“发现”其音列或节奏序列，观察倒影、逆行等方面，正如人们聆听《英雄交响曲》不是通过将降E大调音阶及和声对位规则“概念化”。因而，典型的从序列及其运作的角度对序列音乐进行的“分析”，在审美上几乎总是没有意义的。[②]

我可能在此问题上过于绝对。显然人们有时的确会对序列有所感知，并意识到其变化形态。例如，在勋伯格、贝尔格和韦伯恩的许多作品中，音列的使用具有主题性或动机性，因而我们在感知上不仅对音列而且对其倒影和逆行有所意识。但在这种情况下，我们的感知具有某种模式或一套关系，而这种模式或关系恰好也正是这一序列。理解并不依赖于我们听到该序列这一事实。在其他情况下，序列在感知上并不明显。它是模式中各种实体的来源，而它本身并非一种模式。而且即便一个音列被陈述为一个序列，其作为模式的可听性依赖于它“从其他音乐因素中”得到的强调：“节奏、力度、音域、分句、音色，等等。”[③]这些言论既相关音高序列也相关时值序列。[④] 也就是说，时值序列或一组时间点的集合未必是一种节奏（模式），正如音高集合未必是一个动机（模式）。　269

听者是否应当察觉到（未必是有意识的）序列的结构，这在文献著

① George Perle，《序列作曲与无调性》（*Serial Composition and Atonality*），第61页。

② 例如，请见利盖蒂在“皮埃尔·布列兹”中对布列兹《结构Ia》的分析；Henry Weinberg，“唐纳德·马蒂诺：三重奏（1959）”（Donald Martino: Trio [1959]）中的分析；以及《序列作曲与无调性》中珀尔的许多分析（尽管他带有自己的告诫）。

③ Milton Babbitt，“作为作曲决定因素的十二音不变量”（Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants），第254页。

④ “作曲技术上的时间点集合无须……显现为明确的前景节奏”（Babbitt，“十二音节奏结构与电子媒介”，前揭，第75页）。

述中已有诸多争论。例如,罗伯托·格哈德否认感知序列线索在聆听中的相关性。对于他而言,序列主义不是审美内涵而是作曲家作曲技术的一个方面。[①] 而大卫·列文则相信,音列的各个部分最终会从听觉上揭示该音列的本质:"……每一组包含某个音列的嵌套会产生有关这一音列一定数量的结构信息。……即便在有些情况下我们没有充分的和声信息来'确定'一个序列,我仍感到,认为几种和声乐思从序列的角度而言总体具有高度的确定性或不是非常确定,这是合法的。"[②]然而,不甚明确的是,列文认为这种对序列结构的"发现"的审美内涵是什么。因为,就某一种对序列结构的处理呈现给听者可感知的规则性而言,通过将这些规则性交还给一个音列,听者的音乐理解——区别于其技术理论知识——有何增加?即便如唐纳德·马蒂诺所言,序列的使用所能够创造的"不仅有非常规的因而也是戏剧性的手法,也有常规的因而也是可预测的手法",[③]这些手法在听者没有察觉到或有意考虑到原初序列的情况下,在听觉上也是可以理解的。当然,这并不否认对于理解以下两者关系的理论和(从作曲家的角度而言)实践兴趣:一方面是序列的特点和适用于该序列的运作种类,另一方面是这些特点和运作在特定经验性音乐结构中的实现。然而,在这种"风格"的历史发展的这一时刻,乔治·珀尔所认为的"人们应当能够在'序列线索'与音乐上的对应关系和结构(按照作曲家使它们发出的音响)之间建立"的"合理的"[④]联系能否被组织为一种普遍的结构理论,似乎是值得怀疑的;而对待这种联系必须具体问题具体分析。

感知与认知

我不想通过这些言论暗示知识和经验与理解毫不相关。事实恰恰

---

① Roberto Gerhard,"恰好是斯塔德伦先生"(Apropos Mr. Stadlen.)。

② David Lewin,"十二音音乐中的截段联系理论"(A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music),第112—113页。

③ Donald Martino,"算法集及其总和形态",前揭,第226页。

④ George Perle,"十二音音乐的理论与实践"(Theory and Practice in Twelve-Tone Music),第59页。

相反。例如,有关赋格过程的知识——以及通过聆听而获得的更为重要的知识——影响着我们对某一部赋格作品的感知,因为这些知识使我们关注主题与对题的对位互动、将各个部分分为赋格的陈述和插句的表述,等等。同样,我们对序列主义手法步骤的熟悉使我们意识到卡农关系、动机的倒影和逆行等方面的可能性并因此准备好感知这些方面,因此也必然会影响到我们对比如说韦伯恩、巴比特或布列兹音乐的感知。但是知识若要在经验上具有相关性和影响力,就必须是关于规则的表现(作为可感知的过程和关系)的知识,而不是对于规则本身的知识。 270

这使我们注意到感知与认知之间的重要互动。整体序列主义的作曲理论家对序列音乐的聆听中所存在的问题表现出相当大的关注力:施托克豪森论及心理—声学;布列兹显然是根据“感知”而将音色和力度置于次要地位;而且(如果我理解正确的话),针对仅仅因为电子媒介能够做到而运用过分微妙的节奏,米尔顿·巴比特告诫了这种做法的危险性:

> 在为电子音乐作品构建音乐体系时,无论这个体系只体现在某一部作品还是一批作品中,都存在某种特殊的倾向,使人们以这种“非传统”方式进行构建,因为人们可能将那些作为媒介数值的产物而得到的数值当作与乐谱上相互分离的因素相联系的数值(音乐事件每一因素可能具有的不同数值的范围),媒介的这些数值不仅提供了频率、强度、时值和频谱的可以衡量和规范的数值——所达到的分辨程度至少远远超出了当下最丰富的时间条件下听觉设备的分辨能力,而且提供这些数值所在的时间点的精确详述同样能够产生可以测量的不同的数量,这些数量也超出了最能胜任的观察者的分辨能力和记忆能力。①

但是感知能力尽管依赖于生理和神经方面的能力,但并不是在神

① Milton Babbitt,“十二音节奏结构与电子媒介”,前揭,第50页。

271 经系统中"给定的"或是有基因印记的。在任何意义上，感知都不是神经接收器空洞原始的自然行为，而是一种习得性的辨别行为。我们面前呈现的世界不是一套明白易懂的关系和过程。我们必须认识甚至是如此原始的形状，如圆形、三角形等等。① 因此尽管应当提倡作曲家关注感官的局限性，但应当牢记音乐不是导向感官，而是通过感官导向心智。那么更为严肃地关注人类心智的容量、行为和能力是非常合理的。

对音高的感知在频谱的两端都有限制。超过 20000 周/秒的频率实际上是听不到的，即便在电子音乐中也不会使用这样高的频率。低于 15 周/秒的频率被经验为个别分离的脉冲。当频率超过这一点时，脉冲相互"融合"成为一个持续的乐音——即这些脉冲被经验为音高。将声波经验为音高，这在较低频率上依赖于对基膜部分的 50%产生刺激，而基膜这个器官显然在低于 15—20 周/秒以下的频率上没有产生音高经验所要求的反应模式。而且，耳朵对整个听觉范围做出的反应并非完全统一：神经刺激的发生部位对 5000 周/秒以上的音高感知至关重要。在这一水平以下，神经刺激的频率是 400 周/秒左右的音高感知的主要决定因素，而刺激部位则是辅助性决定因素。因此，对音高的反应可分为三个相互重叠的范围，即 15—400 周/秒，400—5000 周/秒以及 5000—20000 周/秒。②

这一描述使我们注意到几个重要问题：

1. 尽管标榜科学上的严密性，但"时间"事件的连续体——施托克豪森将其声音材料统一性的理论建筑其上，并用这一连续体使时值序列合理化——是猜测性的假象而非经验上得到证明的事实。施托克豪森的如下言论："在大约 1/30 秒到 1/16 秒之间我们对时值的感知会逐渐变为对节奏和节拍的感知。"③这在两点上都是错误的：(1)我们不能

---

① 请见 Colin Cherry，《论人类的交流》，前揭，第 261 页；以及 Donald O. Hebb，《行为的组织，第二章。

② 我非常感谢印第安纳大学的威廉·汤姆森[William Thomson]教授指出我初稿中的错误，并提出修改建议。

③ Karlheinz Stockhausen，"电子音乐中的统一性观念"(The Concept of Unity in Electronic Music)，第 43 页。

认为频率感知的等级结构是完全相同的。事实并非如此。我们对被经验为个别脉冲的频率的感知在大约 20 周/秒上变为对音高的感知，在生理上和心理上皆如此。(2)将声学事件即声音脉冲与心理事件及节奏和节拍相混淆。脉冲不是节拍；而节拍也不等同于节奏。[①] 272

2. 限制对分离的声音脉冲的感知的最大频率与一般限制神经活动的最大频率等级相同，这并不令人惊讶。“做出有意识的决定或独立感知的最快速度是 1/T。这是闪烁频率，是低音的起始频率，是对一本简单的书的文字扫描频率；是 20 周/秒的水平……显然也是人类的一个普遍基本的常量。”[②]而这一频率很可能也对音高相互接续的速度设有上限。因为，正如普拉特所言：“肌肉反应的最高频率等于感知的最高频率即 1/T。否则有些感知或决定会被浪费，或者有些行动会失去指引。这是语音频率，是一个快速打字员的打字频率，也是肌肉在其化学作用和惯性允许的最快运动中的振动频率。”[③]

这一“基本常量“显然制约着感知和执行的速度，而且随着向最大速度的靠近，也影响着这两者的准确性。[④] 或许正是因为对极限速度的要求导致表演中的大量错误，所以许多当代作曲家转而求助于电子媒介。然而，值得注意的是，改述普拉特的话说，[⑤]音高接续的速度很可能是由听者而非作曲家或表演者所设定的。因为作曲家或表演者预先对音乐有所了解，因而知道所期待的是什么；他们准备好执行和感知每一个相互接续的事件。而听者却必须花时间来将各个音高和时值相互联系——即便他们对音乐的风格非常熟悉。

一种风格或某一部作品越不知名，交流若要准确，则分离事件的相

---

① 请见 G. W. Cooper and L. B. Meyer,《音乐的节奏结构》，第一章。节奏与音乐时间维度的其他方面相混淆的情况在音乐文献中总体上较为普遍。

② John R. Platt,“生物反应与大脑活动的扩展方面”(Amplification Aspects of Biological Response and Mental Activity)，第 188 页。也请参见 Fritz Winckel,“电子音乐中的心理—声学分析”(The Psycho-Acoustical Analysis of Music as Applied to Electronic Music)，第 230 页。

③ John R. Platt,“生物反应与大脑活动的扩展方面”，第 189 页。

④ 请见 H. Quastler,“人类通道容量研究”(Studies of Human Channel Capacity)，第361 页。

⑤ John R. Platt,“生物反应与大脑活动的扩展方面”，第 189 页。

互接续越须缓慢。对某部不熟悉的作品比对熟悉的作品或风格的认知性理解需要更多神经—心智方面的决定——在这样的决定中，关系被模式化，各种关系的暗示也得到理解。“直到一个模棱两可的决定得到解决之前，该决定会用尽（神经）网络的时间——这些时间本可用于其他决定——并可能歪曲其他的决定。”[①]因此交流的速度和准确性从根本上依赖于风格学习。接下来我们将转向有关学习的问题。

感知与学习

如果感知极端依赖于学习，那么在探讨序列音乐感知（以及学习）中存在的问题之前，不妨思考一下我们是如何感知世界的结构和音乐结构的。

我们能够感知和理解世界，是因为世界上的事件本身足够持久有序，使我们能够将之进行分组和分类。假设现象性的世界处在不断的流动变化之中——或者世界由大量独立的变量构成——那么不仅不可能对这个世界进行“解码”（发现规律性），而且我们甚至很可能无法猜到存在任何规律可供发现。

我们从这类自然规律性中得出的那些特定的分组、类别和关系可以说只是潜在地存在于世界中。我们组织和感知世界的方式部分是由于心智自然的模式感知方式——即心智行为的规律。例如，尽管感官接收到的是一系列具有高度可变性的刺激印象，但心智所理解的是一系列或多或少较为稳定不变的关系。我们看到一个倾斜的圆圈，因而视网膜上的形象是一个日食般的形状，但我们仍旧将之理解为一个圆圈。人们倾向于将事物感知得尽可能持久和规律。我们对于这些不变量的了解至少部分（或许在很大程度上）是习得的。在我们不知道或无法将我们自己导向一个模式类型时，我们就像是天生的盲人刚刚重见光明——世界是充满混沌无序感受的一团乱麻。

我们对世界（包括音乐）的感知、理解和反应，是根据模式和范式、概

---

① 同上，第192页。也请参见本书前文第一章，注12。

念和分类，这些方面已建立在我们的传统中——语言的、哲学的、音乐的，等等。而且世界上很可能存在我们无法感知理解的事件或模式，因为它们处在我们对世界运行方式的范式和先见之外。一旦人们经历并学会了如何应对世界，感知就不是被动且无动于衷的；感知是一种主动而有所偏重的力量，它依照自然的和习得的组织方式安排世界的结构。 274

这些言论运用于人类交流的感知与认知，具有特殊的力量。因为交流有赖于我们习得一套传统上确立起来的符号关系体系，其依赖程度甚至大于我们对自然界的理解。也就是说，交流依赖于我们习得一种音乐风格（一套主观概率系统），作为一套感知、期待、认知等方面的根深蒂固的习惯和倾向。

序列音乐学习中所包含的问题

使我们便于感知并且使交流成为可能的习惯和倾向的获得，不是通过一两次甚或一百次与某种风格或风格类别的相遇，而是通过始于婴儿时期的无数次的经历而成为我们存在的一部分。这一事实指向两个严肃（尽管并非不能克服）的难题，甚至是自愿的听者在学习理解高度复杂的实验音乐的能力方面也存在这样的难题。

童年学习

由于我们最为根深蒂固的思维和鉴别习惯是在婴儿时期和童年的早期习得的，所以我们首先经历的音乐风格体系往往主导着我们一生对音乐的感知和认知。而在我们文化的听者心智中，深深植入的风格不是序列主义风格，而是调性音乐的风格——是我们的音乐“方言”[vernacular]。[1] 当然，过去已经存在“艺术”音乐（高文化音乐）风格与地方音乐风格之间

① 请见 Curt Sachs，《音乐的泉源》，前揭，第 78—79 页：“机器的时代、电子的时代、原子的时代可能已经使我们的思想和视野产生了新的范式，但仍未触及我们大多数人的耳朵。”

的区别——后者通常是在童年早期通过聆听和表演习得的。但两种音乐在此之前都属于同一种总体的风格类别。即，两种音乐一般都运用类似的乐音语汇，类似的旋律原型，以及密切相连的音乐句法。就我力所能及的发现而言，这一情况也盛行于非西方文化中。但是，序列音乐与这种甚至今天的听众仍在童年的早期——在此时期中，持久而有力的行为模式和反应模式最容易确立——就学着表演和理解的音乐并不属于同一风格体系。出于这一原因，除非整体序列音乐成为早期音乐经验的组成部分，否则将很可能继续给大多数听者带来严重的问题。

275

重要的是牢记，早期学习之所以至关重要，不仅因为它是最初的，而且因为在童年时期，神经系统的各种联系和传导在很大程度上尚未具体明确。约翰·费弗写道：

> 一个普通男婴出生时，其整个脑部重量为 11 到 12 盎司，大约与一只成年的黑猩猩相等。到两岁时，脑部重量超过两磅，大脑皮层开始新一轮的快速发育。在两岁到六岁之间，大脑皮层完成其大部分生长，这一事实非常符合有关早期经验重要性的理论。①

当然，我们随后将看到，人脑会在一生当中不断发展出新的模式，其在物质上的发展甚至会持续到中年时期。但这些最早形成模式的传导路径一旦确立，就会拥有极其强大的力量。恰如一条深深的河床，这些传导路径起着导管的作用，感官输入、运动神经行为以及认知模式往往都在这些导管中“自然地”流动。要在后期形成新的足够深入足够清晰的渠道和路径，以保证新的感知和认知方式，这不是不可能完成的任务，但的确非常困难。

在这方面，应当注意，早期的学习并不仅仅是心智上的。我们学习感知视觉和听觉模式的能力不仅仅来自感官提供给我们的神经系统的

---

① John Pfeiffer,《人脑》,前揭,第 42—43 页。

东西，而且非常重要地依赖于同步的运动神经行为的存在，后者可以说是被反馈给感官的发现，并因此引导感官的发现。“受到感官引导的行为的保持和发展，”赫尔德和弗里德曼说道：“部分依赖于正常环境下的身体运动。运动—感官反馈循环中必要的有序信息致使具有塑造性的协调系统发挥作用。从视觉和听觉实验的结果中，人们发现将混乱无序引入运动—感官循环会改变这些系统的状态并致使执行表现不准确。”[①]因此，如果听众要学会理解整体序列主义，早期的聆听和表演经验（利用身体的运动神经系统或声带，或两者并用）似乎非常重要。[②]

276

由于序列音乐在感知方面具有高度的复杂性和不规则性，因此儿童、甚或成人都很难使相关的感官—运动行为发挥作用。另一方面，由于我们非常清楚，人类心智在学习方面能够做出惊人的成就，所以复杂性和不规则性抑制或阻碍学习的程度并不确定。

这里需要提出最后一点。时而有人提出，序列音乐无法成为一种“成功的”风格，是因为我们无法忽视我们早期对调性音乐的学习。这一论点在我看来并无说服力。人类心智能够同时保持许多不同的甚至相互矛盾的行为体系，并在适当时刻使之发挥作用。可以说，人脑的一部分会将其他部分所习得的的东西排除在感知行为之外。因此一旦听者学会感知某一风格的整体序列作品，他便可能使适当的习惯、倾向等发挥作用。

学习、感知与冗余

但即便将整体序列音乐有规律地给年龄很小的儿童听，仍会遇到主要的学习困难。甚至是现在最具此类音乐倾向的成人也面临着这些困难。因为学习和感知相互依赖，彼此强化补充，所以新的学习有赖于

---

① Richard Held and Sanford J. Freedman,“人类感觉运动控制中的可塑性”(Plasticity in Human Sensorimotor Control)，第 461 页。也请参见 Richard Held,“感觉运动系统中的可塑性”(Plasticity in Sensory-Motor Systems)。

② 倘若电子音乐成为音乐“表演”唯一的媒介，那么这种运动经验的缺失便会成为一个非常关键的问题。

在经验中发现（感知）某种明显的秩序和规律的可能性。由于这一原因，我们开始感知某种新事物，是通过关注简单的关系、稳定的范式和可预测的规则的过程，这些都潜在地或明显地有组织有条理。这样习得的秩序（通过我们全部的感官—运动行为）反馈给感知—认知网络，277 并在这一网络中促进更微妙、更复杂的感知。学习也使得对原初秩序更为迅速准确的反应成为可能，因为所感知到的规律性作为范式而被"编码"——即，成为原型模式[archetypal pattern]。感知—学习—再感知的循环一直持续到人类心智可以理解非常复杂的关系和过程。

我将在理想状态下有经验的听者的心智可获得的模式化结构和有序过程的总体称为感知冗余[perceptual redundancy]。[①] 我们对学习的描述表明，不是所有的听者——甚或不是大部分听者——都会意识到或经验到一部音乐作品中所有潜在的冗余。而且随着听者对每种风格或某部作品的经验增多，所感知到的秩序的量也将增多，并接近可能的最大值。听者意识到一部作品中感知冗余的能力依赖于：

1. 人类心智过程的心理。有些音乐事件（无论其风格—句法前提为何）的结构使之符合模式感知的格式塔规律（良好继续、闭合、回归等方面的法则）——这些规律本身就可能反映了中枢神经系统（CNS）的神经生理组织——这样的音乐事件的冗余程度要大于不符合认知秩序自然模式的事件。[②]

2. 听者对某一风格的句法—形式前提的习得程度。当一部作品所呈现的客观关系与听者习得的鉴别习惯之间存在显著的对应关系时，冗余程度较高（听者的鉴别习惯得自他对已确立风格的进行和组织方式的经验，这些方式本身很可能通过上述人类心智过程的心理而部分得以明确和限定。）此外，总体上遵循某种风格中常规的句法过程和形式步骤的模式，其冗余程度也要高于偏离的、概率较低的模式。

重要的是认识到冗余从不是彻底的。无序、模糊和较低概率总是

---

① 之所以说"感知的"，是因为我想将这一概念与信息理论的纯粹统计性的冗余相区别。

② 此处所用"冗余"一词绝非贬义。倘若一个事件或物体没有（这一意义上的）冗余，我们便完全无法理解它。实际上，我们可能会发现没有什么事情是可以理解的。

某种风格以及采用该风格的某部作品的组成部分。倘若一部作品完全冗余，结果将是完全的可预测性，以及因此产生的全然的枯燥乏味——至少从句法结构观点来看是这样。相对的无序和任意性必然会对冗余起到补充作用，这些因素可被称为感知信息[perceptual information]。 278

冗余为我们的学习提供便利，不仅因为秩序比无序更容易记忆和理解，而且因为秩序和规律性使预测成为可能。而心智上对于能够预测而产生的满足则强化了学习。即，一个可预测的规则事件的到来回馈了听者，给予他一种控制感和心理安全感，因此鼓励并加强了他的学习，不光是对某一连串事件的学习，也有对总体的事件集合（某个事件为其一部分）的学习。而另一方面，明显的不规则性或任意性排除了可预测性，而且通过弱化听者的控制感而阻碍了学习。① 很可能新的音乐令听者愤怒，不是因为听者的审美感受力受到侵犯，而是因为他们的心理安全感——他们的控制感——受到了严重威胁。

冗余之所以重要的另一原因是它往往使得交流能够自我纠正。在听觉经验中，记忆至关重要。即便是对于熟悉的风格，一连串的事件（音乐的或是语言的）必须有足够的内在冗余来对抗由于注意力不集中、执行错误、音响噪音（请见第一章）等而产生的“错误”。例如，在调性音乐或在语言中，如果我们错过部分讯息，我们通常能够重建错失的部分，因而仍能够理解整个讯息中前后事件之间的关系和进行。但整体序列音乐呈现给听者极少的潜在冗余，因而假如有任何错失，听者便会遇到困难。

由此看来，实验音乐往往是一套有待研究的关系，而非有待聆听的音乐。它不像语言那样是交流的手段，而像数学一样是研究的对象。正如韦斯利·彼得森所言：“当我们从语言转向数字表达的信息时，我们发现通常自然冗余过少，无法用来发现并纠正错误。”②当然，我们可

---

① 请见 Michael I. Posner，“优秀表演者的素质”（Components of Skilled Performance），第1714页：“然而，仅当反应—时间任务中的符号是规则的，主体能够学会对其进行预测时，实践才有效。”

② W. Wesley Peterson，“纠错码”（Error Correcting Codes），第98页。

以核查数学讯息以寻找错误——整体序列音乐亦如此。但音乐几乎无
279 法从听觉上进行核查和纠正。

因此，实验音乐必须经过仔细认真的排练，由专家进行表演，不仅因为其风格较为陌生，音符难于表演，而且因为其作曲技术冗余往往过低，以致于若要理解一部作品，就要感知和使用音乐中几乎所有的信息。听者无法纠正表演中的错误，也无法填补被拙劣表演所掩盖的部分。对巴赫或欣德米特音乐的拙劣表演可能是乏味或歪曲的，但仍是可理解的；但对韦伯恩或布列兹作品的草率表演将很可能令人无法理解。

风格多样性的问题

当然，无论在哲学上还是心理学上都没有理由不发展和创造新的风格。实际上，西方音乐史是音乐风格变化的历史。然而，由于这种变化直到现在通常是渐进演化的，所以听者的感知习惯只有一小部分需要进行调整以适应风格的变化。此外，通常所发生的变化对于某一时期的所有作品都很普遍。因此，尽管风格变化总是会给听者带来问题，但这些变化在过去通常被吸收进听者习得的感知、鉴别、理解和反应模式中，没有太大困难。

听者难以学会感知和理解序列主义和整体序列主义，原因不仅在于此类音乐的确非常具有革命性——因为它在音乐史上第一次有意使音高之间的关系成为非功能性的（请见下文）——而且在于序列音乐没有构成一种风格或风格体系。尽管序列主义的技法为作曲提供了一定的限制条件，但每一部序列音乐作品从本质上而言都建立了其自己的一套语法—句法规则和运作过程。甚至是同一位作曲家的不同作品都可能出现这种情况。因此，米尔顿·巴比特说道："十二音体系没有暗示一种具体的风格或语汇（这是该体系的优点之一）。实际上，这一体系中已经存在大量不同的风格，而且调性音乐体系中的风格语汇变化是一个渐进线性的过程，而在十二音音乐中，没有任何同质的风格核心可供作为一个起始点。"①

---

① 在他对布列兹文章的评论中，"Le Système dodécaphonique"，第 266 页。

听者之所以认为序列音乐难于感知、学习和理解，部分原因在于每一部序列音乐作品都具有不同的风格。巴比特教授对此状况再次进行了清晰简洁的表述： 280

> 所探讨的这类音乐的创作具有高度的语境性和自律性。即，某部作品的结构特点更多是该作品本身所独有的，而不代表一类普遍的特点。尤其是，相关性的原则……更有可能在作品的进程中得到演进，而不是来自经过总结的假设。这里再次对听者的感知和构想能力提出新的更高的要求。①

但是绝对且武断（在不依赖任何确立传统的意义上）的语境论[contextualism]不仅排除了交流的可能性，而且排除了除偶发的感知和认知以外的其他一切可能性。因为，正如吉尔伯特·金所指出的："每一种交流体系都预先假设……发送者和接收者对于某一套可能的讯息达成共识。"②我们感知关系的能力部分依赖于过去的经验告诉我们是什么构成了一种关系。换言之，意义和关系不仅产生于外界*存在*什么，而且来源于习惯、倾向和传统，有能力的观察者或听者在感知和组织世界时会使这些习惯、倾向和传统发挥作用。"一门语言的句法规约，"科林·切里写道，"保证了我们*在某种程度上*已经知道在某一情形下或在一次演说或一篇文本中的某一时刻将会说什么或写什么。"③实际上，假如任何事件或关系确实独特，它将很可能躲开我们的注意力——我们既不能理解它也无法感知它。

这种极端的语境论的观点似乎建立在对非音乐模型的含蓄却不合理的使用之上，巴比特教授在听者对序列音乐的理解与学生对数学、逻辑学和科学的理解之间做出的类比表明了这一点。"前卫的音乐，"他告诉我们，"反映着受过教育的作曲家的知识和原创性，就此而言，对于

---

① Milton Babbitt，"谁在乎你听不听？"，前揭，第 39 页。
② Gilbert King，"何为信息"(What Is Information?)，第 90 页。
③ Colin Cherry，《论人类的交流》，前揭，第 115 页。

那些音乐教育的程度通常不及其他领域背景知识的人来说，几乎无法期待这种前卫音乐比这些艺术和科学（数学、哲学和物理学）更明白易懂。"[①]除了认为理解音乐就是发现指导作品的规则这一具有潜在危害的看法外，上述类比之所以有错误且给人误导，还有如下原因：

281

1. 在数学上，一套形式完整且明确的命题被呈现在一个持续的媒介中（写在纸上的语词和符号），而音乐呈现出的一系列短暂的事件（音高和时值）得自（但不表述）一套不系统的、形式上不完整的规则或步骤指导。要表明数学的记忆要求（视觉性的）与音乐的记忆要求（听觉性的）之间的差别，我们仅需提问：人们能否通过听觉来学习欧几里德几何学或符号逻辑学？

2. 音乐不同于自然科学是因为科学家所研究的事物或事件不是由他所创造的。我认为这是相当重要的一点。正如库恩所指出的，科学界能够将自身孤立"于外行和日常生活的需求；"[②]而且无疑科学之所以能够"进步"，部分原因在于这种孤立使之成为可能的约定。但是作曲家无法——正如巴比特认为他或许应当做的——从公共音乐会和普遍共识的世界退回"到私人表演和电子媒介的世界，后者确实可能完全消除音乐创作的公共和社会性方面"。[③] 因为尽管科学家发现或选

---

① Milton Babbitt，"谁在乎你听不听？"，前揭，第 40 页。我并不质疑作曲家运用特殊的个人化作曲规约的权利，也不质疑建构不可听（或只有内行听得到）的秩序。正如列奥·特莱特勒所指出的："……在某种程度上，音乐一直是一种内行之间的话语方式。……如果这一状况现今更是如此——作曲家在没有聆听到音响的情况下相互探讨对方的音乐——那么这种变化只是程度上的。"（Leo Treitler，"中世纪音乐句法：一个美学问题的背景"[Musical Syntax in the Middle Ages: Background to an Aesthetic Problem]，第 76 页）。然而，在某些当代音乐中，"程度上的变化"已变成类别上的变化。

当然音乐家总有一些"行业机密"——即便是爵士乐也有其专用音乐[musica reservata]，正如弗兰克·蒂罗所表明的（Frank Tirro，"The Silent Theme Tradition in Jazz"）。但此前听不到的秩序——个人规约、听不到的关系——体现在可听到的结构和过程中，外行也能够理解和享受。一首经文歌是等节奏的，一首弥撒曲是对一首尚松的戏仿，或者一个主题被逆行演奏，对这些方面的了解不是理解和鉴赏的前提。实际上，作曲家巧妙的构思和技艺不仅受到艺术机密或听不到的模式本身的挑战——发明密码并不困难——而且在创造具有可听内涵的作品（隐藏的"意义"体现其中）时也受到挑战。

② Thomas Kuhn，《科学革命的结构》，前揭，第 163 页。

③ Milton Babbitt，"谁在乎你听不听？"，前揭，第 126 页。

择某种用于研究的范型，他并未创造这种范型所阐释的客观世界。而正是由于这一客观世界的存在，使得科学家能够检验和证实其理论。然而，实验音乐的作曲家往往既创造范型也创造该范型使之成为可能的声音关系。作曲家的“现实”，正如巴比特在其他地方指出的，[①]一定是敏感而具有相关知识的听者在听觉上的感知—认知能力。尽管这种听者的数量可能发生相当大的变化，但一定有足够的这样的听者来保证这个小团体不是唯我性的——即这种仰慕不是针对抽象的体系和理论及其操作，而是针对某一部艺术作品作为一个独特的洞见和阐释的来源。 282

3. 然而，在当下的语境中至关重要的是，无论是数学还是自然科学实际上都不是一个独特的体系，在语境上不是孤立的。其存在都依赖于一套文化上共有的稳定的符号和运作方式。此外，物理学之所以成为可能，仅仅是因为如下假设，即自然规律是长久持续的。[②] 理解世界——无论是物理世界、数学世界还是音乐世界——既依赖于一个相对稳定的世界，也依赖于一个相对稳定的论域。而在音乐中，这种论域就是我们称为风格的东西。有效的语境论并不寻求取代音乐风格，而是以风格的存在为前提。

共享的且相对稳定的音乐风格的存在构成了一种文化冗余。当这种冗余程度较低时（正如在近来的序列音乐中，每部新的作品都包含着较为不同的句法结构），如果要感知到音乐的组织并进行学习，作曲技术冗余的程度就必须相应地提升。从另一角度来看，我们越不熟悉某一风格的语法和句法以及音乐事件相互联系暗示的方式，若要能够理解这些事件，则事件呈现的速度就必须越慢。因此，举个例子，我们会要求操陌生语言的人说得慢些。（这一状况的原因似乎在于，对一系列相对不熟悉的事件的感知和认知比对产生于熟悉的语法和句法的事件

---

① Milton, Babbitt，“十二音节奏结构与电子媒介”，前揭，第 50—51 页。

② 当人们说某自然规律发生变化，这不过是一种说法。人们总是认为自然的“行为”保持持久不变，而变化的是我们准确系统地表述这种行为之模式的能力。

要求听者做出更多的决定，这些决定是听者的习惯所无法照顾到的。)[①]由于新的语法和句法包含很低程度的文化冗余，因而采用新风格的作品若要可被理解——以及若要使随后的学习能够发生——就必须表现出较高程度的作曲技术冗余。甚至是对我们母语的学习最初也依赖于简单词语的重复、简单的句法建构等等。

283

这些看法与音乐风格学习的相关性由音乐史上某些风格的发展历程所表明。我们已经看到，[②]新风格往往以程度相对较高的作曲技术冗余开始，然后随着风格熟悉程度的增加和听众学习其语法和句法或将之内化，向较低程度的作曲技术冗余迈进。如果以这种方式看待音乐史，整体序列主义和实验音乐——通常都具有极低的作曲技术冗余——应当被认为代表着始于1750年左右的那种风格的最后阶段，而非一种新的风格。然而，这样的观点给人误导，尽管并非全然如此。其他证据(请见第312—16页)表明序列主义仍处在其发展的早期阶段；而且无论序列主义怎样受到过去的影响，它在许多方面仍旧具有革命性。这种情势之所以不明朗，是因为序列主义尚未确立一种普遍可行的风格实践。它处于库恩所说的“前范式”[pre-paradigm]阶段。与科学变化的相似性在此非常明确：“相互竞争的表述增多，愿意做出任何尝试，表达明确的异议，借助哲学，以及关于基本原理进行争论，所有这些都是从一般研究向非凡研究过渡的征兆。”[③]

感知冗余和整体序列主义

大部分整体序列音乐的作曲技术冗余程度非常低，因而即便作曲家们对某一套共有的规则和手法——一种稳定的风格过程——达成共识，这些作品仍会带来极大的感知问题。实际上，正如乔治·罗奇伯格

① 请见本书前文，第272—273页；以及Colin Cherry，《论人类的交流》，前揭，第280—281页；D. E. Broadbent，《感知与交流》(*Perception and Communication*)，第78页，以及“Information Processing in the Nervous System”。

② 本书前文114—122页。

③ Thomas Kuhn，《科学革命的结构》，前揭，第90页。

所指出的，一个惊人的自相矛盾的现象是，此类音乐尽管在理论和运作上是彻底有序的音乐，但在感知和经验上听来却像是完全偶然的音乐。① 从方法论的角度，恩斯特·克热内克如是解释这一矛盾："在任何时刻发生的任何音响都是预先构想的序列组织的产物，但同样也是偶然发生的，因为发明该机制并使之运行的心智并未对这些音响有所预期。"②通常，似乎音乐的预先组织和安排越彻底，它在感知上的模式化和组织性就越弱。冗余是系统性的，先于作曲技术，而非属于作曲技术，亦非感知性的。 284

让我们看看为何如此。

作曲技术冗余。——我们已经强调，声音要素在感知上不是相互等同的。因此在某一要素中产生感知冗余的运作未必在另一要素中产生等量的冗余。对于最为重要的模式形成要素——音高和时值——尤其如此。前文已经注意到，由于音高是现象性的，在给定一个相对稳定的时间模式时，便有可能将一个音高序列的移位、倒影或逆行感知为与原型类似——即或多或少是冗余的。音高模式能够在经过这些变化之后仍旧保持其身份，但时值模式却不能。除特例之外，时值关系在时间上是不对称的。我们不会将某个时间模式的逆行感知为原型经过变化的重复。因此，在音高领域产生冗余的序列操作在时间领域则会造成混乱——或者是产生一个不同的新序列。

尽管其他声音要素（力度、音色、触键等等）的序列化包含着一种理论上的排序，这种排序同样不会诉诸感知。首先，因为前文已提到，这些要素并不是真正具有模式形成作用的声音属性。一个音色序列不会很容易成为一个独立的排序，因此，无论它创造何种模式都将被同时发生的时间序列或音高序列的变化所模糊或失去作用。此外，由于这些要素无论在物理上还是心理上都不是相互独立，也不独立于音高和时间，因而无法独立发生变化。时值或音高的变化必然导致响度或音色

① George Rochberg，"新音乐中的非确定性"，前揭，第11－12页。

② Ernst Krenek，"序列技法的拓展与局限"（Extents and Limits of Serial Techniques），第228页。

285 的变化。甚至当音高、音区和时值保持不变，其他声音要素（如响度和音色）之前和之后的音响发生改变，这些要素也会显得有所改变。在此，整体序列不仅难以感知——这一观念本身就是一种先于音乐的幻想。

系统性的或先于作曲的冗余之所以未能成为感知性的，真正重要的原因在于，当时间和音高的序列安排相结合而形成一个整体的同时发生的声音模式时，它们会共同发生改变，导致如下强烈的趋向，即一个要素（通常是音高）的感知冗余被另一要素（时间）中所伴随的变化所遮蔽或破坏。这一问题必须泛泛而谈。因为不同的作曲前的规则和手法在各要素中会产生不同类型的变化，所以每一部序列作品都必须分别探讨。

各种声音要素之间的组合关系可能出现两种基本的类型。其一，将声音要素作为相互依赖的相似物或变量（正如在施托克豪森的音乐或巴比特的时间点序列中），由此特定的音高或音高关系总是伴随着相应的时值或时值关系、强度等等。其二，不同的声音要素同时变化但相互独立——正如在布列兹的《结构 Ia》中。即，音高序列和时间序列，无论起初是相互联系还是被分别创造，都被看作彼此完全独立，或者是作为序列而非分离的音高和时值而相互联系。尽管很多因素都依赖于所使用的特定的时间和音高序列及其组合方式，但其概率使得声音要素不会以相互协调、一致或规则的方式而变化。因此，感知冗余的程度降到最低。

事实是我们所感知并对之做出反应的不是序列或个别要素的规律性，而是它们相结合所产生的模式——或模式的缺乏。简言之，感知模式不仅仅是、也不同于产生它的要素之和。尽管某一要素的每一序列可能在作曲之前具有冗余性，但这些要素的独特结合未必——甚至通常不会——产生规律性和秩序。

还应当注意的是，音高冗余会发生自我遮蔽。即，由于可能将音列进行纵向安排——使其部分甚或整体同时出现——因而音列中不同音
286 高之间的被感知的关系可能非常多变，以致于同样的序列可能产生大不相同的感知排序。在此情况下，音高冗余将不会产生动机（模式）冗余。

几种声音要素的同时变化中所包含的感知问题是实验音乐作曲家必须认真考虑的问题。在我们所知的大部分音乐——无论是西方音乐还是东方音乐，是具有文化积淀还是原始状态——中，一次只能有一种、至多两种声音要素发生变化。例如，如果节奏发生改变，音高关系通常会保持相对稳定持久。一般情况下，可以说某一声音要素变化越大，若要冗余一变化关系得到感知，则其他声音要素的变化必须越小。

与这些考虑相关的是感知同时发声的要素之间非常微妙的差异。情况似乎是，当一个或两个音乐要素的微妙变化传达出大量的信息时，若要使微小的感知差异得到感知，其他变量必须更加稳定，复杂性也要降低。因此，在一种本质上是旋律性的风格（如印度音乐风格）中，音乐的许多信息和意义包含于大量非常细微的音高变化、装饰音差异和旋律声部微小的节奏调整。因此，声音的其他方面（和声、力度、对位等等）的可变性和信息量往往会最小化。相反，如果对位或和声组织复杂多变——比如在巴赫或瓦格纳的音乐中——那么旋律材料、尤其是节奏材料就会相对稳定，没有非常细微的差异。①

如果不同种类的信息结合在一部作品中——例如在声乐音乐、舞蹈和歌剧中——那么其中所包含的纯粹的音乐信息量通常依赖于以其他方式进行传达的信息的数量和重要性。例如，若人们事先获知文本或其总体意涵，或者认为文本的确切意义不重要，那么音乐信息量通常比较高——例如一首歌剧重唱。而如果文本处于注意力和信息的中心——例如在电视广告、民间音乐、吉尔伯特和萨利文的急嘴歌[patter song]或宣叙调中——那么音乐所传达的信息量往往比较小。② 虽

① 就这一问题，请见 D. E. Broadbent，"神经系统中的信息处理"（Information Processing in the Nervous System），第458页。

② 关于一种信息干扰对另一种信息的感知这一问题，请见 T. Shipley，"视觉闪烁的听觉颤动"（Auditory Flutter-Driving of Visual Flicker）；D. E. Broadbent，"言语的注意力与感知力"（Attention and the Perception of Speech）；Paul Spong, M. Haider, and D. B. Lindsley, "Selective Attentiveness and Cortical Evoked Responses to Visual and Auditory Stimuli"；以及 Michael I. Posner，"优秀表演的素质"（Components of Skilled Performance），他写道："当一项任务的难度增大时，对人的有限的注意力要求更多，因而可供应对其他信号的空间容量有所减少"（第1714页）。

287 然最大的冲突产生于使用同一感官的感知方式之间——听文本与听音乐——但甚至是不同感官的感知方式也会相互遮蔽。我们经历过如下事实，即对于一部扣人心弦的电影，我们几乎不会意识到其背景音乐。

这些问题在整体序列音乐的感知方面颇为重要，因为此类音乐的手法通常会产生非常微妙的渐变和差异——尤其是在节奏领域。但在实验音乐中，这种微妙性的增长通常没有其他声音要素复杂性和可变性的降低作为支持或补偿。因此，潜在的可感知的冗余常常被微妙变化的要素之间的竞争所遮蔽。

范式与感知。——对同时发生的变量的感知问题在实验音乐中尤其严重，是因为此类音乐没有给听者提供任何典型的传统的范式来帮助记忆、引导聆听。我们感知、理解并记住我们的经验（音乐的或其他的）是通过多少具有习得性的范型实现的。① 我们对特定的经验和事物加以理解和记忆，是将之看作来自或偏离某些范式，这些范式是我们容易且高效地对大量信息进行“编码”和记忆的方法。缺少了这些范式，记忆和感知将永远陷于充满孤立细节的不可理解的混乱中。前导—后续关系、空隙填补式的旋律模式、终止式和弦进行、抑抑扬格的节奏组、模仿对位、形式布局等等是调性音乐中此类范式的典型。由于这些形式的文化和作曲技术冗余使我们能够将复杂的模式作为一个整体加以理解，所以我们得以将注意力转向稳定性和规律性较低的声音要素。某个范式越显著，越为听者所了解，其他声音要素便越能够有所改变，而又不会遮蔽模式关系的总体。许多实验音乐中此类典型模式 288 几乎完全缺失，这极大地加重了感知、理解和记忆的任务。

“自然”冗余[“natural” redundancy]。——听者感知、理解模式和关系的能力不仅来自作曲家所发明的组织及其表述的频率，由于人类心智的本质和人类身体的结构，有些乐音组合和系列比其他的更易于感知和学习。而且由于彻底有序的音乐——无论必然发生还是人为设

---

① 请见 E. H. Gombrich，《艺术与错觉》，前揭，第 87—90 页。范式或典型模式的存在也会提高感知和反应的速度，因为这些与对刺激的熟悉和期待相关联。请见 Collins Cherry，《论人类的交流》，前揭，第 280—281 页。

计——往往排除这些组合和系列，因而其模式便更加难以把握和理解。换言之，的确存在“自然的”感知排序的模式，而且如果音乐组织允许这些模式发挥作用——与之相一致——那么感知便更加容易，学习也得到强化。当此类自然冗余被排除在某种音乐风格之外时，若要使音乐易于理解，则“创作的”关系的简单性——模式重复的频率等——和“文化”冗余的程度必须提高。

在提出“先天生成与后天培养”的问题时，我意识到我在涉足一个问题丛生的领域。但在我看来需要把问题说清楚。

两千年中，音乐理论家都在寻找一种对音高体系和音乐句法的“自然”解释。他们的出发点通常都是某种声学数据——琴弦震动的长度、泛音列或声音的某种其他的自然属性。通过使用这些数据，人们试图表明这种或那种体系是自然的——并且进而是必然的或有效的。到了20世纪初，这种寻求对音乐的自然解释的做法被抛弃。西方新的乐音体系的发展、对西方音乐史的研究以及比较音乐学领域的考察表明音乐风格不是自然形式的交流，而是习得的，具有传统惯例。

然而，传统和习得的东西并不意味着武断，正如表明某事物是“自然的”不等于说它是必然的。中枢神经系统，与运动神经行为协同作用，在输入性刺激及其感知模式组织方面不是中立的。它是一个决策网络，根据其自身的容纳能力和结构组织对刺激进行筛选和整理。这一状况可以简要说明如下：我们能够在世界上发现的冗余在一定程度上随着神经系统内在的组织—冗余—而变化。

289

有数量可观的证据（实验的和文化的）表明，中枢神经系统，与运动神经系统协同作用，预先使我们倾向于将某些音高关系、时间比例和旋律结构感知为具有良好的轮廓和稳定性。例如，几乎所有文化的音乐中，八度、五度和四度都是基本、常规的音程。[①] 而且似乎可以不牵强地说这些音程的每一个都具有本义上的冗余性——因为一个音的泛音与另一音的基音相同。同样，相对简单的时值比例——1:1、1:2、1:3

① 就此问题，请见 Curt Sachs，《音乐的泉源》，前揭，第56、148、177页。

或2:3——也比较为复杂的比例更容易被感知为稳定、可记忆的模式。[①] 我急于强调的是，这些观点并不断言此类音程或时值比例一定是某种音乐风格或句法结构存在的必要条件。但很难怀疑的是，当它们作为音乐句法结构规范而发挥作用时，会像其他形式的冗余一样促进感知和学习。而它们的缺失则会增加中枢神经系统必须处理的信息量。

这两个例子都表明了更为普遍的模式感知规律，这些规律由格式塔心理学家所发现，告诉我们规则的、对称的、简单的形状更易于被感知，显得更为稳定，使人们记忆更深。因此，例如，相邻的音高系列（接近法则）、持续的音色（相似法则）、循环的形式结构（回归法则）——所有这些都有助于感知、学习和理解。尽管这些常规的感知模式的方式未必出现在某一种音乐中，但即便——或许尤其——当它们被排除在某一风格句法规范之外时，也必须将之考虑在内。因为在它们由于缺席（正如在大部分先锋音乐中）而没有提供强化结构的基础时，其他方面的冗余（例如文化冗余）的比例定会有实质性的增加。

重要的是意识到在我们这个世纪出现了一种新的冗余：留声机和磁带录音的发展使这种冗余成为可能。通过一遍又一遍播放录音，听者无疑能够“学会”某部作品中呈现的材料和关系。因此可以说，科技冗余[technological redundancy]的存在弥补了许多当代音乐中作曲技术冗余和文化冗余的减少。当然，问题仍旧存在。其一是如何使听众对这种看似令人生畏的音乐产生兴趣。听众会购买此类作品的录音并通过重复聆听来学习其材料吗？（当然，人们也可以加入巴比特之列，认为人们听不听无所谓，少数造诣高深的同行能够真正理解作曲家的技艺要比拥有一群“乐迷”更重要。）第二个问题与第一个相关联。利用重复聆听来学习新作品的难点之一在于，在一部先锋性的序列音乐或实验音乐作品中所学到的东西通常并不适用于对其他作品的感知和理

290

---

① 部分原因很可能在于我们运动神经的左右对称、神经反应的断续性特点、心脏的收缩运动等等。请见上引书，第111—112页。

解,即便后者也是运用通常的作曲前的规则。我们只能希望对一部作品中作曲家技艺的仰慕能够带来足够的回报,以鼓励听者了解其他作品。

听者的信道容量[channel capacity]。——前文的论述已表明,并不是感知冗余的任何方面的水平使得甚至是最开明的听众都难于感知和理解高度复杂的音乐。而是缺乏某种稳定的风格句法结构、典型范式、可听到的作曲技术秩序以及显著的"自然"模式化导致冗余程度如此之低,使得交流在实际上无法进行。整体序列主义的理论家并非没有意识到对听者提出的新要求。"效率的提高,"米尔顿·巴比特写道,"必然会减少语言的'冗余',因此,作品的可以理解的信息传达要求传送者(表演者)有更高的准确性,也要求接收者(听者)更加积极主动。……(这种冗余的减少)对听者感知能力的训练提出了前所未有的更高要求。"[1]

当然,这句话的语义陷阱在于"效率"一词。什么的效率?谁的效率?在某一广播或电视频道同时播放两个或三个节目会提高效率吗?显然不会;因为这些节目会彼此遮蔽。由于英语有百分之五十的冗余就会缺乏效率吗?绝非如此;英语是一种高效的交流手段,恰恰是因为它有足够的冗余来抵抗噪音,并因此保证了相对准确无误的信息传播。除非交流中的噪音成分——尤其是我所谓的"文化噪音"[2]——有所减少,否则降低感知冗余的程度只会带来不准确和混淆而非效率。即便如巴比特所认为的,[3]小范围的狂热爱好者群体将其全部感知能力投入在这种音乐中,他们最终能否真正学会在听觉上理解此类音乐,仍值得怀疑。(需要注意的是,无论是记住还是表演都未必意味着理解。正如人们可以学会朗读、记忆、背诵——表演——一系列没有意义的音节或是用陌生语言写成的文本,同样对于人们并不真正理解的音乐,他们也可以进行读谱、记忆和演奏。)

291

① Milton Babbitt,"谁在乎你听不听?",前揭,第39页。着重记号为笔者所加。

② 请见本书第一章。

③ Milton Babbitt,"谁在乎你听不听?",前揭,第126页。

然而，真正的难点在于不仅听者的感知能力卷入其中，而且其认知能力——理解他所感知到的事物的能力——同样如此。当所有方面的冗余程度都非常低时，效果就不仅仅是累加性的了。要理解所发生的事情，让我们从信息而非冗余的角度来考察交流的过程。

冗余缺席意味着信息在场。由于整体序列音乐的冗余程度极低，因此它呈现给听者诸多新奇的、高密度的材料，以致于甚至是音乐讯息中那些本可以理解的部分也常常被大量涌入的混乱的信息所遮蔽和混淆。听者的信道容量——其感知、认知神经网络——过分超负荷，以致于无法处理该音乐讯息。沃伦·维福尔将这一情况简要描述如下：

> 一种（交流）概论……确实不仅要考虑到信息通道的容量，也要考虑到听众的容纳能力（即便语词是正确的！）。如果你使后者过分拥挤，那么（用直接类比的方式来说）你很可能把听众灌满，而溢出的部分会被浪费。更为可能的是——再次通过直接类比——你强行导致了一个普遍的错误和混乱状态。①

此外，这不仅是信息量的问题，也是信息*速率*的问题。实验表明，“听者在一定时间内所能吸收的信息量是有限的；即听者的容纳能力有限”。② 整体序列音乐和完全随机的音乐听来如此相像，至少部分原因在于听者的信道容量超负荷。而且部分地出于这一原因，此类音乐难于学习和理解。

292

当然，风格变化几乎总是给听者带来问题。因为直到适合这些变化的习惯、倾向和期待被习得之前，听者的信道容量很可能*显得*超载。

---

① Warren Weaver，“信息数学理论”（The Mathematics of Information），第108－109页。也请参见Fritz Winckel，“电子音乐中的心理—声学分析”，第238页。

② D. E. Broadbent，“感知与交流”，前揭，第17页。也请参见James G. Miller，“信息输入过量与精神病理学”（Information Input Overload and Psychopathology）；以及Michael I. Posner，“优秀表演的素质”，前揭。

然而，一旦文化冗余上升到适当的水平，听者将能够在理性和感性上理解音乐事件系列并做出反应。因此，或许可以提出如下主张，即整体序列音乐的冗余程度并不真的像前文的分析所表明的那么低——即便学习此类音乐规范的可能性比学习过去的变化的可能性要小得多，但还是有可能的。情况或许如此。但应当对此类音乐了解最多的人——整体序列主义作曲家和理论家——所提供的间接证据表明，感知冗余的缺乏很可能不是夸大其词。

我所接触到的几乎所有对整体序列主义的分析都着眼于序列化的声音要素所经历的置换和组合。为何应当如此？答案至少部分在于作曲技术冗余的缺乏。因为，正如赫伯特·西蒙所指出的："如果复杂的结构完全是非冗余的——即如果这一结构的任何方面都无法从其他方面推断而来——那么它就是对自身最简单的描述。我们能够展示它，但无法用更为简单的结构来描述它。"①

简言之，整体序列主义缺乏作曲技术（不同于体系性或作曲之前的）冗余，因此无法对之进行分析，也无法用更简单的结构或共性过程进行描述。人们所能够做的——而且非常重要的是人们已经这样做——只是呈现其体系性的、作曲之前的材料。② T. W. 阿多诺简洁地（若非有些尖刻地）总结了这一状况："在没有理解近来这些迅速蔓延的理性主义的产物之前，人们不能谴责批评家，因为根据他们自己的宗旨，他们不求理解而只求展示。询问一部作品整体的内容和意义中某种现象的功能，答案就是进一步呈现这一体系。"③　293

① Herbert Simon，"复杂性的建构"，前揭，第 478 页。

② 请见 Edward T. Cone，"今日分析"，前揭，第 174—176 页。若要证实这一看法，只需浏览 *Die Reihe*，*Perspectives of New Music* 以及 *Journal of Music Theory* 中的"分析"。

③ 引自 Heinz-Klaus Metzger，"间奏曲 I(谁在变老?)"[Intermezzo I (Just Who Is Growing Old?)]，第 79 页。着重记号为笔者所加。

第十二章　功能主义与结构

功能主义的两种观点

在任何对于序列主义(无论是整体序列主义还是部分序列主义)的 294 讨论以及对于一般的实验音乐的探讨中,阿多诺所提出的音乐中功能关系的存在和相关性问题或许都是最为重要和关键的问题。因为作曲家对待功能主义[functionalism]的态度与其创作手法和基本审美立场(即他对于音乐在人类经验中所起作用的观念)密切相关。实际上,从音乐理论和作曲实践的角度看,正是对待这一问题的根本分歧将传统主义者和形式主义者与超验主义者区分开来。

对于传统主义者和形式主义者而言,音乐交流产生于乐音、动机、乐句、甚至是乐段相互间的暗示,因而他们似乎仍旧承认某种功能关系的可能性和适当性,尽管他们对于这一问题的观点不甚明晰。因此唐纳德·马蒂诺尽管表明调性音乐与十二音音乐"属于不同的音乐体系类型",但他认为"重要的目标——创造常规的因而是可预测的手法,以及创造非常规的因而也是戏剧性的手法,这些手法有助于按照作曲家 295 的创作意图来决定整部作品的多重音高面貌——可以通过分别利用各自体系特有的属性而得以实现"。① 这里所提出的是一种有目标导向

① Donald Martino,"算法集及其总和形态"(The Source Set and Its Aggregate Formations),第 226 页。

的目的性交流的观点。我将试图表明，这样一种观点必定包含着某种功能主义的可能性。

而另一方面，超验特殊论者的主张则是与上述观念根本不同的美学观念，这种观念中，暗示、具有目标导向的音乐过程以及目的性的交流观念不起任何作用。他们能够而且确实完全否认任何功能关系的适当性和相关性。赫伯特·艾默特明确陈述了这一立场：

> 19世纪的音乐家绝不会想到用音高、时值和强度来界定一个乐音。那时对乐音的理解是通过它与其他乐音的关系，及其与和弦结构内部各种张力的关系。19世纪不问一个乐音"是什么"，而只问"它如何发挥功能？"①

更为准确地说，19世纪（以及由此向前追溯到古希腊之间的所有时代）是根据功能来界定乐音，正如理论语言所说明的："一个乐音是什么"就是"它如何发挥功能"。

这一定义问题之所以非常重要，是因为它表明功能主义问题与我们对音乐交流本质的感知和理解有多么紧密的联系。只要人们想要理解一个事件或者一个物体，特别是包含着人类目的或需求的事件或物体，人们就要从实际运作和功能性的角度对之进行界定。人们会问它做什么，发挥怎样的功能。简单地说，手指要动，钢琴要弹，一首乐曲则要通过理解来欣赏。甚至我们对物质世界的解释也是根据功能过程。对水晶属性的探究和分析是根据组成它们的原子和分子为何以某种方式进行结合的原因：即化学键如何相互作用。

当然，如果人们的活动仅限于将世界简单地感知为一个物理性刺激，那么某事物是什么可以通过具体描述而得到详细说明——或许只能作为一种具体描述。在此情况下，冗余既无必要也不相关。② 冗余

---

① Herbert Eimert，"何为电子音乐？"（What Is Electronic Music?），第7—8页。

② 但并非没有可能。一个"体系"可以具有高度冗余性，但同时又是非功能性的，例如，一堆扣子、砂岩、一个珊瑚礁或一系列精确重复的乐音或动机。

296 在世界中的价值在于它使我们能够简单地描述世界，①并由此理解世界的过程。因此，那些认为音乐是非功能性的人彻底坚持创造非冗余性的音乐，并将对这种音乐的分析等同于对其音高等方面的具体描述。其感知观念也必然与上一章所描述的感知观念截然不同。因为在功能体系中，感知意味着整理排序和选择，而在超验特殊论所拥护的非功能性美学中，感知（知觉［sensing］一词更为确切）则是被动的、非选择性的。

有些人认为理解音乐不仅只是被动地知觉一系列声音，那么他们必须采用某种功能性立场，不仅在创作上而且在分析中皆如此。这里应当注意，分析在某种意义上是一种单向操作。也就是说，分析必须从猜想某一整部作品如何发挥作用（无论这猜想多么模糊）到假设其各个部分的运作。从逻辑的角度看，音乐分析正像机械体系或生物体系的分析。正如“物理或化学知识仅当证明先前所确立的生物形态和功能时才构成生物学的组成部分”，②同样，声学、心理学、组合程序等方面的知识也仅在能够证明音乐的形态和功能时与音乐分析相关联。正如迈克尔·波兰尼所言：“我们必须首先对体系整体的作用方式有预先的了解，然后将体系分解，观察和发现各个部分如何与其他部分相互联系，发挥作用。”③

功能主义的要求

普遍而言，音乐中的功能主义可以定义为一个音乐事件（无论是一个乐音、动机、乐句还是乐段）对某其他音乐事件所具有的暗示，后者或与前者在同一等级层次，或处于其他层次。由于一个音乐事件暗示或标志着某个其他的音乐事件这种现象是仅就观察者或听者而言，那么对功能关系的感知便来自听者对某音乐事件可能的暗示所做出的推

297 测。听者做出此类推测——从功能的角度理解一个音乐事件——的倾

① 请见 Herbert A. Simon，“复杂性的建构”，前揭，第 479 页。

② Michael Polanyi，《个人知识》，前揭，第 342 页。

③ 同上，第 357 页。

向依赖于他们对该事件的音乐风格的经验、该事件本身的形式或句法特点，以及人类心智过程的本质。由于我们已经对前两个因素做过细致研究（请见第二章），让我们把注意力转向第三个因素。

前文已注意到，人类是一个预测性动物。① 由于人类行为只有相对较小的一部分由基因详细指明，所以人类必须在多种行为过程中进行选择。仅当他们能够预测到所选择的行为过程会带来怎样的结果时，他们才能做出理智的选择。这对于我们的生存至关重要，所以我们在任何可能的情况下都会倾向于带有预测地对事件进行理解——根据前导事件与后续事件，原因与结果，手段与目的。

按照时间顺序的一系列事件尤其会受到这种解释的影响。尽管我们在可能的情况下倾向于以这种方式理解按照时间顺序排列的事件，但我们这样做的能力不仅依赖于我们预测的天性，而且依赖于该系列本身的特点。一般而言，两个不同的事件在种类上越相似，在时空中越接近，而且越经常以某种顺序得到经验，则第一个事件就越有可能被理解为暗示或标志着第二个事件。也就是说，两者越有可能被理解为在功能上相互联系。由此可得出几个重要论点。

1. 一系列乐音，若其时间和音高越不接近，音色和力度的相似性越低，而且被置于某种相互关系的频率越低，则这一系列乐音得到功能性理解的可能性越小。由此，那些拥护非功能性音乐观的人强调音高和事件的分离以及音乐中作曲技术冗余和文化冗余的缺失，似乎是完全正确的。亨利·普瑟尔毫不含糊地表明了这一立场："……受到质疑的不正是这一有机性标准吗？那么，我们难道没有必要将我们的研究继续推进，着眼于这种分裂、非连续性、非对称性，甚至是更具整体性的反常手法吗？"②

2. 另一方面，完全的冗余——某一事件的精确重复——也会削弱功能主义的感觉。相互联系的事件必须在某方面有所差异。一个乐音

① 请见前文第227－228页。

② Henri Pousseur，"方法概论"（Outline of a Method），第80页。

298 或动机与其精确重复之间的关系通常不会在该重复所处的等级层次上得到功能性的理解。通常，一个事件不会暗示其自身。

当然，实际上，两个按照时间顺序排列的事件绝不可能完全相同，因为它们的区别在于一个在前一个在后。这种心理学状况非常复杂。在很大程度上依赖于我们将重复的乐音或模式看作是一个"音型"还是"背景"的组成部分。如果重复的乐音或模式被理解为背景（如固定音型）的组成部分，我们往往将这种重复视为自然，而不会认为这一系列乐音或音型在功能上相互联系。然而，如果该模式及其重复被理解为音型，那么听者便会试图从功能上加以理解。通常情况下，第一个音乐事件不会被理解为对其重复有所暗示，而是该事件与其重复相结合，形成某一复合事件，暗示着另一个新的事件。由此，功能关系建立在更高的等级层次上，而不是处于被重复事件所在的层次。

这一点非常重要，因为它表明功能主义无需在等级结构上具有连续性。例如，在最低等级层次上，组成固定音型的音高—时间事件在功能上相互联系，但在第二级层次上，该音型本身的重复不具有这种联系。然而在更高层次上，该固定音型的重复可以被理解为与随后的织体之间具有功能联系。①

3. 通过上述内容以及先前对感知和认知的讨论，显然可以看出，感知冗余——功能性推断的必要条件，或许也是充分条件（由于人类的预测需求）——绝非完全依赖于传统上确立的规范和惯例。② 如果音乐事件具有组织模式，那么接近法则、良好继续法则、闭合法则、回归法则等将发挥作用，使得各种关系即便在缺乏传统确立的句法规范时，仍有可能并且很可能被理解为具有功能性。这是因为人类心智寻求控制，无论何时何地只要存在少量的冗余，便会通过预测而发现暗示性

299 关系。

---

① 应当牢记，我们对音乐的理解，不仅根据对音乐的预期[prospect]，也要根据对它的回顾[retrospect]。因此，仅当前导事件的暗示得到实现时，功能关系才可能突显。

② 但如果没有这些规范和惯例，正如我们所看到的，交流若要发生，其他种类的冗余程度必须有所提高。

4. 应当强调的是，功能上的区分是任何形态学结构（无论自然的还是人为的）的必要条件。一个原子之所以成其为一种结构，是由于人们所理解的其带正电的原子核与带负电的外围部分之间存在的功能关系；最简单的有机生命体组织依赖于其相互作用的各部分之间的功能差异；甚至是最简单的人类交流（无论是语言还是音乐）同样如此。此外，我们将看到，一个结构越复杂，表述该结构所要求的具有功能差异的等级越多。仅当完全放弃对结构和交流的愿望时——最极端的超验特殊论者似乎愿意这样做——人们才能想象一种没有功能差异的音乐。

功能主义与形式主义—传统主义立场

由于拥护超验特殊论的作曲—理论家认为乐音暗示、形态学结构和可以理解的交流在审美上不具相关性，实际上也不可取，所以对于他们而言，当代音乐（无论是完全有序还是彻底随机）中功能关系的本质绝不是问题。[①] 他们竭尽全力避免任何可能得到功能性理解的音高—时间序列。然而，对于形式主义或传统主义的序列音乐作曲家而言，功能关系的存在、地位和本质似乎是个问题。我说“似乎”，是因为我认为这些问题——无论是作曲技术问题还是理论问题——实际上是虚幻空想而非真实存在。它们产生于一种错误的历史主义和错误的理论—审美观念。

我们已经看到，勋伯格创造十二音作曲法，至少从审美的角度看来，是为了避免暗示来自大小调调性体系的旋律—和声关系，这一体系自文艺复兴以来就是音乐句法结构的基础。从这一传统视角来看，序列音乐毫无疑问是非功能性的。但在承认这一事实具有重要性的前提下，我们可能会对显然由此得出的结论的逻辑性（包括明确表述的结论和得到暗示的结论）提出质疑。 300

---

① 至少从理论角度而言不成问题，但从实践角度来看仍有问题。因为如果我所认为的预测是人类行为本质这一观点是正确，那么创造一系列声音（无论其相互之间具有怎样的分离和断裂），而又使之无法成为某种功能性推断的基础，这绝非易事。

让我们以伊恩·汉密尔顿的一席言论开始："当我们不再认为调性是压倒一切的力量时，运用奏鸣曲、回旋曲和赋格等形式也便不再符合逻辑，因为这些形式的真正意义依赖于调性。那么，当我们不再拥有这些形式时，根据这些形式所限定的对称性来进行思考同样是无效的。"①这段引语中所暗含的众多相互联系的假设经不起认真细致的审视。

难点在于，"符合逻辑"或"无效的"这些词语的真正意义并不完全清楚。为什么在音乐中运用戏剧性形式——奏鸣曲、回旋曲等——就"不再符合逻辑"？说这些形式必须依赖于调性的存在有何证据？证据恰恰相反。勋伯格、贝尔格甚至韦伯恩都在没有传统调性的情况下成功地运用了这些形式。当然，他们对这些形式的用法与（例如）贝多芬的用法并不完全相同。但贝多芬的赋格与巴赫的赋格也差别极大，而勃拉姆斯的奏鸣曲式与莫扎特的奏鸣曲式同样迥然相异。这些理论家说勋伯格的音乐"不合逻辑"或"无效"，又有何理由和根据呢？

认为"受到调性支配的形式"②与适用于序列音乐的形式之间存在某种冲突，这种观点显然是基于以下这一默认的假设，即否定传统调性的功能主义就意味着任何形式的功能主义都没有可能。我们已经看到，事实并非如此。乔治·罗奇伯格提出："以六音和弦的方式进行组织的平均律半音体系有机融合了基本的调性功能，这些功能与音程之间的联系有关，但摒弃了历史上已被穷尽的调性手段。"③即便这一有趣的看法被证明是错误的，但传统调性不是——也从来都不是——界定音乐过程和组织形式结构的唯一手段。过程的界定和结构的组织归根结底依赖于更为基本的认知事实，即有模式的声音要素，通过在不同等级层次上表述一套复杂的稳定性—非稳定性关系，而被理解为具有功能性和暗示性。从未有过任何作曲家——至少在一部具有某种规模

① Ian Hamilton，"序列主义"（Serialism），第51—52页。

② Pierre Boulez，"勋伯格死了"，前揭，第20页。

③ George Rochberg，"大声音阶的和声趋势"（The Harmonic Tendency of the Hexachord），第223页。

和复杂性的作品中——单纯依赖调性来创造暗示，指明结构。节奏模式、旋律动机、形式重复、织体对比、音乐形态可觉察性的差异以及其他暗含于人类感知—认知行为规律中的作曲技术资源总是支撑、补充、有时甚至抵触着传统调性所创造的暗示和目标导向趋势。勋伯格、贝尔格和韦伯恩这三位经典的十二音作曲家的作品表明——不，是证明！——上述力量在缺乏传统调性的情况下依然有效。[1] 301

无论一系列音乐事件产生于何种音乐体系，人类的心智在可能的情况下都会在该系列中发现顺序，并从功能的角度理解和解释这一顺序。但由此得出结论认为序列音乐与传统调性音乐之间无论在实践还是理论上都没有明显差异，则是个严重的错误。由于序列音乐在实践和理论的许多方面都是新的，因而提出了新的作曲技术问题，要求新的理论体系表述。仅举几个明显的例子：在缺乏传统确立的调性功能的情况下，不协和音响——被理解为一个纵向构型朝向另一纵向构型的运动、解决或暗示的倾向——不再有意义，因而协和音响同样如此。此外，形式结构，如典型的前导—后续乐句——其表述依赖于传统调性功能——也不再可能，尽管可能有其他手段来实现类似的目的。从积极的一面来看，前景模式通过倒影、逆行和倒影逆行所发生的变化在序列音乐中所发挥的作用远大于在调性音乐中，这恰恰是因为这种关系没有受到传统调性功能单向性的遮蔽。

序列音乐与调性音乐之间在作曲技术上的差异无疑非常重要。但这些差异不应被夸大。而当人们像米尔顿·巴比特那样，将作曲之前的各种体系的形式结构进行相互对比，而不是比较所产生的音乐结构的感知—认知逻辑时，这种夸大常常发生。例如，巴比特指出“十二音 302

---

① 许多其他作曲家同样如此：布莱克伍德、卡特、塞欣斯、沃尔佩——列举这四位写作非调性但仍有功能性音乐的作曲家。有些整体序列理论家宣称韦伯恩的音乐代表着与过去的根本决裂，而对韦伯恩作品进行的研究并不支持这一看法。彼得·韦斯特加德指出，韦伯恩的音乐中，力度、节奏和音色“依然发挥着其传统的区分作用。它们相互作用并与音高产生互动以明确音高关系，为听觉找出形成音乐运动的音高关系”（Peter Westergaard，“韦伯恩与‘整体组织’：钢琴变奏曲作品 27 第二乐章分析”（Webern and ‘Total Organization’：A Analysis of the Second Movement of Piano Variations，Op. 27），第 109 页）。

体系与十二音技术操作的'历史先驱们'产生其中的音乐体系之间的深刻差异",[1]他强调序列音乐是一种置换性[permutational]体系,而调性音乐是一种组合性[combinational]体系。两者之间的差异描述如下:

> 给定一组可获得的要素集合,从中选择一个亚集合作为参照标准,这一标准仅只通过内容而得到区分;那么这样一个体系——传统调性体系即如此——是组合性的。但如果参照标准是所有要素的总和,那么就内容而言仅有一种标准,而对此标准的偏离都无法存在于该体系之内。[2]

我认为,这段话的意思是,如果你从半音阶("可获得的要素集合")中选出组成比如说C大调音阶的音符,你便提供了一组关系("标准"),这组关系可通过其特定的音符与其他音阶相区分。但如果将半音阶作为一个整体("要素的总和")而构成你的标准,那么就不存在任何偏离,因为只有一个半音阶。"但是,"巴比特写道,"如果将一种顺序强加于这一总和之上,那么在十二音级集合中,这一标准便与其他可能出现的12!—1种顺序(即其他可能的变体)相区分。"[3]换言之,如果将半音阶的某一种排序(一个十二音音列)作为标准,它便不同于所有其他可能的排序。但这意味着一旦选择了某组排序,则该十二音体系也是组合性的,巴比特在文章结尾处表明了这一点,他写道,他已"将讨论更多地引向了某些方面,这些方面暗示了这一根本上为置换性体系的'宏观'的组合性特征"。[4] 反之在传统调性体系中,一旦选择了某一音阶,则对该音阶的旋律—和声运作是置换性的。简言之,巴比特让我们注

① Milton Babbitt,"作为作曲决定因素的十二音不变量",前揭,第246页。着重标记为笔者所加。
② 同上,第247—248页。
③ 同上,第248页。
④ 同上,第258页。

意的这些差异以及其他许多差异在于理论和体系方面，而不在于作曲技术方面。

303

巴比特理论的混淆明显体现在他注意到他所讨论的主题——对十二音音列可能进行的操控和组合——的重要性，这种重要性“对于分析而言在于作品的‘理性重构’，对于作曲而言在于理解和掌握该体系的材料”。① 先前我们已经注意到，在最低等级层次上分析音列结构（巴比特的分析仅限于此）好比对某生物有机体行为的理解是通过“分析”——实际上是描述——氢、氧及其他所有元素在该有机体结构中分布和结合的方式。就作曲技术而言，人们所理解和掌握的不是该体系的材料，而是在怎样的规约之内进行作曲选择。此外，这一体系明显是不完整的。即，它没有提供任何规则，用于决定音列或音列形式的接续、选择音域、将音列纵向排列、决定时值关系等等。②

认为将序列技法用于传统形式的写作有所不当，这一看法至少在某些情况下是基于一种隐蔽而可疑的历史主义。这一观点的论证可能进行如下：由于奏鸣曲式、赋格、回旋曲等形式产生于调性音乐风格体系，因此这些形式在缺乏调性的情况下不合适，甚或不可能。但这一思路在理论和哲学上都是错误的。从理论上而言，我们已经看到，调性音乐的“戏剧性”手法，尽管无疑受到调性体系的推动和促进，但并不依赖于调性。从哲学上而言，没有任何证据表明人类活动中材料及其微观组织的变化必然造成宏观形式的变化，尽管前者也许使后者成为可能。瓶子曾经是用陶土制作，后来用玻璃制作，如今常用塑料制成——但其宏观形式一直持久稳定。人类所创造的模式和关系尽管可能受到材料变化的调整，但这些模式和关系之所以为其所是，具有特定的形式，不是因为其材料本身，而是因为人类的物质和精神需求。因此布列兹批评勋伯格的依据是有问题的：“勋伯格对音列的运用，仅将之作为最低共性来保证每部作品在语义上的统一性；但由此获得的音乐语言的要

---

① Milton Babbitt，“作为作曲决定因素的十二音不变量”，前揭，第 258 页。

② 也请参见本书前文第三部分引言。

304 素是根据已有修辞法而组织的,因此不存在内在的统一性。”[①]但作曲家所选择的“修辞法”仅只部分依赖于其语言;它主要依赖的是作曲家想要表达的内容。我们可以用多种不同的语言大喊:“胡说八道!”

功能主义、等级结构与复杂性

在缺乏传统调性的情况下,功能差别的可能性极端重要。因为若无此差别,音乐事件就无法产生形式上表述清晰的等级结构。而如果此类结构没有可能,音乐的复杂程度、人类理解的范围或这两者都将受到严重限制。

功能主义与等级结构在某种意义上是看待某一演进性组织的两种方式。因为仅当某一结构的要素或某一过程的事件表现出某种相对稳定的相互的暗示性关系时,功能性假设才会产生。而同时,这种暗示性关系又是等级组织的基础。具体而言,正如一组完全相同、互相独立的细胞就其本义而言在功能上没有联系,因而永远无法产生更高层次的有机结构;正如一群完全相同的独立个体不会进行有组织的社会行为;也正如仅由名词组成的一系列单词绝对无法组合成一个句子——同样,一连串互不相联的孤立的音高—时间事件也无法产生具有等级秩序的音乐结构。

功能主义与等级组织之间的联系似乎如下所示:一个等级结构或过程若要产生,就必须从“潜在的”、中间的、相对稳定的形式中发展出来。这些中间形式之所以能出现是因为功能性的依赖关系使得闭合(或部分闭合)状态成为可能。如果原子核与其外环之间、主语与谓语之间、动机的各个音符之间不存在任何暗示性关系或“倾向性”关系,闭合状态与稳定性就不可能存在。但由于组织低层次等级的结构或事件305 只具有部分的完整性和稳定性,因而其他补充性的结构便会得到暗示。即,将产生更高的等级层次。[②]

---

① Boulez,“勋伯格死了”(Schönberg Is Dead),第 21 页。

② 请见 Herbert A. Simon,“复杂性的建构”,前揭,第 470—471 页;C. H. Waddington,“生物形式的特征”(The Character of Biological Form),第 40—45 页;以及 Lancelot Law Whyte,《强调形式》(*Accent on Form*),第六章。

等级结构使作曲家能够创造、听者能够理解复杂互动的音乐组织。如果音乐刺激(音高、时值、音色)没有产生简短但具有部分完整性的事件(动机、主题等等),而这些事件又没有组合成更宽广、等级更高的模式(乐句、乐段等等),那么所有关系必将是短暂而局部的。因此,西摩尔·席弗林提出疑问:序列手法是否"产生出不仅限于移位之间动机联系的东西。……危险性……在于暗示了一种无所不包的兼容性,而这种状态的实现是以过多牺牲差别性为代价的,在这种状态下对称的精确考究是局部、静态的,仅仅是动机式的。"[1]在这种音乐中,音乐的内涵局限于相互分离的声音之间的直接联系,音乐整体的意义是累加性的。或者以不同的方式来看,赫伯特·西蒙写道:

> 如果世界上有重要的体系是复杂而没有等级结构的,那么它们可能会在很大程度上逃出我们的观察和理解。对这些体系行为的分析将包含对其基本组成部分的互动关系极其具体的认识和计算,以致于超出了我们记忆和计算的能力。[2]

直到最近——直到完全有序或彻底随机作品的出现——所有音乐(从最原始到最复杂)都在某种程度上具有等级结构性。实际上,音乐分析中所使用的大部分术语——动机、前导乐句、第一主题群、连接段、主题、插段、呈示部等等——都或明确或含蓄地指向音乐等级结构不同部分和层次的功能。而无论是传统的音乐分析方法,还是申克尔、洛伦兹[Lorenz]、库尔特[Kurth]等人所提出的各种方法,都在本质上致力于展现音乐事件的等级—功能结构。

在强调等级结构的重要性时,分析理论的系统陈述和实际步骤往往忽视和削弱了具体作品内部等级层次之间的差异。即,正如前文所注意到的(第258—59页),理论家常常假定等级组织的原则从一个层

306

---

① Seymour Shifrin,"来自地下的札论"(A Note from the Underground),第152页。我们已经看到,事实未必如此,尽管未加批判的序列主义确实有这种"危险"。

② Herbert Simon,"复杂性的建构",前揭,第47页。

次到另一层次保持稳定不变。但尽管模式组织的根本法则可能保持不变——真正具有"普适性"——但用以清晰表述过程和结构的具体声音要素在各层次上不仅侧重点有所差异，而且种类不尽相同。例如，时值关系对于低层次事件（如动机、乐句）的形成更为重要，而调性关系和织体对于高层次过程的形成则尤为有效。

此外，对某一要素的使用方式在不同层次上也可能发生变化。配器常被用来表述低层次的节奏组，但也可用以勾勒大范围的形式关系。同样应当记得，某声音要素所展现的概率关系对于不同等级层次可能有所差异。例如，在古典主义时期，如乐句这样的低层次事件以三和弦开始的可能性，要大于乐句间的旋律连接呈现三和弦关系的可能性（尽管这并非不可能——请见莫扎特《第 40 交响曲》"小步舞曲"乐章）。因为在这种风格中，高层次的旋律事件通常为级进进行（请见贝多芬《第一交响曲》第一乐章快板主题）或是四度或五度进行（请见莫扎特《降 E 大调交响曲》，K. 543，"小步舞曲"乐章，第 1—8 小节）。或者，对于某一声音要素，组织的概率对于同一等级层次上发挥不同功能的各个部分可能亦有变化。因此，半音性变化在发展性段落中的概率要大于在主题性段落中的概率。而且显然这种概率会随风格的不同而发生变化。例如，一首序列作品以三和弦开始的概率几乎为零。

最后，或许也是最重要的一点，我们不能认为几种声音要素所产生的等级性表述必然总是一致的。例如，和声关系可能表述了某一层次上的结构事件，而在另一更高层次上，旋律事件则创造了一段不同的等级跨度。实际上，正是部分地由于各种音乐塑造力量之间的这种互动作用，防止了一个音乐事件的组织结构因过于一致确定而导致乐曲停滞——没有任何进一步的暗示。

同样明确的是，在某一风格内部，不同种类的音乐组织也表现出不同种类的等级结构。实际上，由于我们所谓的"形式"至少部分意义在于一首乐曲所具有的等级性结构，因而甚至表面上"形式"相同的作品也具有各自独特的等级组织。不幸的是对于这种或可称为"音乐构造学"[music techtonics]的研究目前尚无充分的理论。对于理论家而言，

307

这是一个重要的研究领域。因为一种精心构建并获得经验证实的理论，使人能够对音乐结构、音乐过程及其相互联系有更为广泛、敏感的理解。这一情况显然与生物学有惊人的相似之处。在生物学中，据恩斯特·内格尔所言："研究的内容促使生物学家并不仅仅认识到生物体中的某一类等级组织，而是认识到多种等级组织，而且在对有机发展过程的分析中，一个中心问题就是发现这类等级结构之间精确的相互关系。"[①]音乐构造学理论具有重要价值的另一原因在于它能够解释和阐明音乐形式的本质和发展——"自然历史"。然而，等级结构的课题极其重要，因而即便没有充分的理论，我仍希望冒险提出几点临时性的看法。

若要产生等级结构，各种组织力量——产生闭合状态和稳定性的功能—句法过程——就必须在等级结构的不同层次上至少有一些差异。若无此差异，结构关系可以说会困于淤滞。即，低层次将继续产生内聚性的、相对稳定的模式，但这些模式不会结合形成更高层次的形态。因此，正如我们已经观察到的，音高—时间关系在低层次模式（动机或半个乐句）的表述中发挥着中心作用。和声、力度和音色通常支持着这一表述。在较高层次上（乐句或乐段），和声进行在音乐结构的形成中起主要作用。音高—时间关系亦如此，但演进结构构成的常规方式可能有所不同。当我们转向乐段接续的层次时，乐器的音色、力度或许还有速度成为音乐重要的塑造力量。和声关系在结构表述中仍旧至关重要。但句法发生了变化；和声成为调性。即，当我们从低层次走向高层次时，暗示关系产生其中的概率系统发生了变化。例如，在低层次的从和弦到和弦的进行中，一级和声（I）到三级和声（III）的概率非常低；但建立在主调上的乐段之后跟随基于中音调的乐段，这种现象的概率则相当高——尤其在小调作品中。 308

形式结构与句法过程

等级结构具有非连续性这一事实似乎对于理解音乐结构的本质有

---

① Ernst Nagel，《概率论原理》，前揭，第349页。

重要意义。因为这意味着一个自身在句法上组织有序的事件，可以作为一个单位，在另一等级层次上作为形式组织的某一方面而发挥作用。请再次思考固定音型的例子(请见第 298 页)——例如，一个重复多次的六音音型。作为一个模式，该音型的内聚性依赖于最低层次的句法结构，依赖于组成该音型的各音高和时值之间的功能关系。在第二层次上——即该音型作为一个整体的精确重复——没有产生任何功能性组织。该固定音型的几次陈述之间的关系是纯粹形式性的——重复关系。然而，在第三层次上，例如该模式的五次陈述形成的某一组合可能被理解为暗示着随后组织和织体上的变化——尽管听者或许主要是通过回顾而实现这种理解。作为一个整体组合，这几个固定音型小节再次具有功能性。

形式性的组织方式与句法演进性的组织方式之间的互动通常既是同时的——在具有等级结构性的意义上——也是相继的。通常在一部复杂的音乐作品中，最高层次——将形式作为一个整体——既有形式性(因为得到确立且相对稳定的主题有所重复)也有句法性(因为这种稳定的事件在功能上与稳定性较低的部分相联系)。但也有些音乐结构几乎完全是形式性或纯粹是句法性的。

巴赫《平均律钢琴曲集》第一册前两首前奏曲本质上是句法性的音乐过程。在最高层次上没有闭合稳定的事件(动机或主题)发生重复。结构上的内聚性是以下三者之间功能关系的结果：(1)开头，具有相对闭合的和声形态；(2)中段，一个稳定性较低、具有目标导向的和声—旋律过程走向属功能上得以稳定的紧张关系；(3)结尾，由一个精雕细琢的终止式构成。乐曲中仅有的重复，即每小节内部键盘音型的重复——起到维持和声的作用——在句法上没有组织结构。其持续的重复阻碍着音乐的进程。因此，这种重复被理解为主动活跃的背景而不是暗示性的事件。这两首前奏曲都是或可称为“拱形”[arched]等级结构的例子。但由于两者都在范围和复杂性上有所欠缺——这两方面需要稳定的形式事件与动力性的演进事件相结合而才可能出现——所以都不是具有高度拱形性的结构。

309

结构谱系的另一端是主题和变奏。莫扎特《A大调钢琴奏鸣曲》(K. 331)第一乐章可以作为一例。主题本身和基于该主题的变奏的组织结构既有形式性也有句法性。第一部分(第1—8小节)由一个前导—后续乐句构成,在和声上是演进性的,在旋律上则是形式性的。每半个乐句的构建方式为,前两小节既有形式性也有句法性,但与后两小节的关联主要是句法性的。在最高层次上,整个第一部分作为一个稳定的、相对闭合的音乐外形与随后的部分有所联系。第二部分(第9—12小节)在功能上主要是句法性的,造成充分的紧张度和多样性以要求回到第一部分的后半段,但又不足以使音乐形式要求进一步的发展。结尾,由第一部分的后半段加两小节对终止式的肯定,强调了收束,并使得整个主题的外形非常稳定。

尽管乐曲的主题具有等级性,也是形式性和句法性的结合,但整个乐章是纯粹——或几乎纯粹——形式性的。主题与其各段变奏之间的相互联系不是根据功能,而是根据动机重复和结构一致。乐曲的组织是累加性而非演进性的。请注意,由于最高层次不是句法性的,所以这一系列变奏在内部结构上没有任何概率较高的终止点。即,变奏的数量可能无限扩展——其数量依赖于作曲家的才能、听众的耐心和时代的品味。

当然,这一系列变奏可以按照某种非句法性的方式进行排列——例如,根据速度、力度或调式的交替,或者按照速度、力度等逐渐增加的方向进行。在第一种情况下,该"排序"会产生一种活跃的稳定状态,而在第二种情况下,大体持续的变化方向可能会使音乐形式似乎具有目标导向。但除非各段变奏之间存在功能差异,否则没有任何真正的音乐进程来构建整部作品的结构。

主题与变奏作品就像西蒙所说的"扁平的"[flat]等级结构。例如,一块钻石"之所以具有等级性,是因为它是由碳原子构成的晶状结构,而碳原子可被进一步分解为质子、中子和电子。然而,它是一个'扁平的'等级结构,其中第一等级的亚体系的数目可以无限庞大。……同样,一个线性聚合体只是一个由完全相同的子部分(即单体)组成的可 310

能极长的链条。在分子层次上它是一个非常扁平的等级结构”。[①] 有趣的是注意到，由此看来，主题与变奏在18和19世纪的历史可被理解为寻求一种方式，使本来扁平的等级结构（如在大多数巴洛克和早期古典主义变奏曲中）变为由功能不同的各个部分组成的拱形等级结构（如在贝多芬、舒曼和弗朗克的变奏曲中）。

在上述莫扎特作品的主题中，形式性和句法性的组织方式在对结构的表述中是一致的，相互支撑，甚至在较低的层次上亦是如此。但这种一致性并不总是出现。在一些最为有趣的音乐结构中，这两种组织方式在同一等级层次上相互独立而发挥作用。为了使讨论较为简短，我将利用一个我已在其他著述中有过更为详尽分析的例子。[②]

贝多芬《降B大调弦乐四重奏》（作品130）第一乐章的展开部中开始了一次显著而常规的和声过程——五度循环的和声运动（D-G-C-c-F）。在此过程中，当音乐来到主调降B大调时，第一主题（多少经过改动）再现。主调的到达和第一主题的重述标志着再现部的开始。也就是说，这两个现象界定了该乐章形式组织中一个重要的结构点。但当这一形式上的表述出现时，始于展开部的和声进程并未停止，也没有显著的变化。五度循环的运动继续下去——好像其发展势头过于强大，而无法受到形式结构的遏制——直到第二主题再现。简言之，音乐中出现了一个分叉，我现在将之表述为，句法方式与形式方式一度分别独立运作，仅当第二主题回归主调时才重新一致。

因此，音乐的两种组织方式之间的关系本身可能在结构的表述中发挥着重大作用。即，两者的非一致性可能产生某种在最高等级层次上具有动力性和演进性的不稳定状态——张力，而句法与形式之间一致性的回归则带来某种结构上的解决，由于它重新建立了稳定性，因而既允许收束也强调了收束。

311

从纯粹音乐的角度来看，像舒伯特的《泪雨》[Tränenregen]（出自

① Herbert Simon，“复杂性的建构”，前揭，第469页。

② Leonard B. Meyer，《音乐的情感与意义》，前揭，第126—127页。

《美丽的磨坊女》[*Die schöne Müllerin*])这样的分节歌实际上是非常扁平的等级结构。也就是说,如果我们仅只考虑歌曲的音乐,其各个部分之间没有任何差别。然而,这样一种“纯粹主义”的观点歪曲了作品的结构。歌词文本绝非与音乐毫不相关的多余附属,而是作品不可或缺的组成部分,它提供了各节之间清晰而重要的功能差别。同样,中世纪和文艺复兴时期大型音乐形式的统一性和结构常常且明显是文学性的。对这一点的思考绝非无足轻重。此类音乐大体扁平的等级结构——以及适于其表述的旋律—节奏关系与和声关系——至少部分来自歌词文本所提供的拱形等级结构的作用。倘若确乎如此,那么在比如说奥克冈的弥撒曲或若斯坎的经文歌各部分之间或各部分内部寻找拱形的总体等级结构,显然是错误的。而且将申克尔分析法等这样的分析方法应用于此类音乐可能也相当不适。

(这使我们注意到较为重要的一点,即,为分析和阐释某一种音乐的过程和结构而设计的概念和方法无需直接相关或适用于分析另一风格或语汇的音乐;而且适用于某一等级层次分析的技术和步骤对于其他层次的分析而言可能并不重要。有用且引人深思的分析概念和分析步骤的发现和提出通常与特定的风格相关联。如下事实表明了这一点,即得到最广泛接受且最具启示性的分析方法——如形式的概念,和声关系的概念——的发展与特定风格实践相联系。另一方面,若理论家提出的问题过于宽泛——如“什么是旋律?”——答案通常是空洞无用的泛泛而谈。而序列音乐的“分析”是对音乐创作之前的关系进行描述和解释,这一倾向的部分原因可能在于,任何共性风格实践的缺失都阻碍了充分的分析概念的提出和发展。)

回旋曲和利都奈罗形式通常也是相当扁平的等级结构。但它们在一些重要方面与主题与变奏和分节歌所体现的等级结构类型有所差别。主题与变奏中,在总体形式层次上,各部分之间通常没有功能的交替。统一性是结构同构或动机相似或两者综合的结果;但总体结构是累加性的。我们已经看到,这种累加性的等级结构可能包含某种总体的模式构建而并不产生更高层次的构筑过程。而在回旋曲或利都奈罗

312

乐章中，各部分尽管常常处于同一等级层次上，但它们通过稳定部分与欠稳定部分的交替而具有功能联系。这种交替产生了或可称为连接性[conjunctive]的扁平等级结构。值得注意的是，在这种连接性等级结构中，功能差别的存在可能使基本的形式转变为拱形等级结构。这一点最明显地体现在回旋曲中，它或者可能是相对扁平的等级结构，或者当它接近奏鸣曲式时，成为显著的拱形结构。

由于声部之间的模仿关系通常阻碍了同时出现的功能差异，因此卡农往往也是扁平的等级结构。但卡农不是累加性的，而是互补且相似的音乐流动的相互交错，产生出或可称为编织式[braided]等级结构或螺旋式[helix-like]等级结构。

序列主义构造学

对自韦伯恩以来的当代音乐有所熟悉的人无疑已注意到累加性和编织式等级结构在这类音乐中尤其盛行——例如卡农、变奏曲和各部分常常由序列陈述的限制而界定的累加性结构。尽管几个段落内部具有感知和关系上的复杂性，但此类建构从形式的角度而言较为初级。可以说，它们就像海绵或珊瑚，其各部分或多或少是具有等级性的组织，但其整体在本质上等同于各部分之和。复杂性和互动往往是纯粹局部性的，统一性也仅限于事件之间的直接联系。

这些观点得到最近实验音乐和序列音乐两个显著特征的证实。

1. 正如我的同事格罗斯文诺·库伯[Grosvenor W. Cooper]所指出的，[①]至少自文艺复兴以来，西方文化的显著理想之一、西方艺术中“伟大性”的一个标志便是纪念碑性[monumentality]。要获得并传达创造的广袤恢宏的感觉——万物的多样性，作曲家、美术家和作家认为将大量丰富多样的材料汇集在一起是非常恰当的手法，并常常将这些材料陡然并置，形成强烈对比。(我们只需想一想巴赫的受难曲、贝多芬的交响曲或是莎士比亚的戏剧。)将相互对比的构思结合统一为内聚

313

① 在一次未以书面形式发表的讲座中。

性的整体，调和看似互不相容的事件，其方法之一就是将之归于某种更高的秩序之下——在等级结构中体现这些材料。

然而，当纪念碑性不再是一项文化价值时[①]——当包罗一切的秩序的可能性或必然性似乎非常遥远时——对等级结构的需要便不那么迫切，功能主义也或多或少可以被抛弃。实际上，要检验作为一种理想的纪念碑性所遭到的拒斥，其衡量标准或许就在于人们放弃功能主义的程度。反言之，当功能差别和等级结构被削弱至最低程度，多样性往往变得无足轻重，在本义和喻义上皆如此。对比是局部性的，转瞬即逝。纪念碑性被瞬间性所取代。

2. 摒弃复杂的等级组织的倾向也体现于避免直接可见的模式重复，无论是严格重复还是变化重复。请让我来解释。在我写作本章期间，碰巧去听了一场传统调性音乐的音乐会，对基于完全重复或相继重复的乐句和乐段（如 A-A'，A-A-B，或 A-A'-B）的数量感受颇深。音乐何以可能逃脱这种明显甚至露骨的冗余性？我猜想最重要的原因在于，由于重复被置于一个等级性的语境内，因而听者对它的感知只是部分地依据其原型。而重复的部分主要被理解为更广大的、层次更高的结构组织的一部分，如一块砌砖。听者的感知注意力不是导向冗余关系本身，而是导向对整个事件的暗示，而重复是该事件的组成部分。冗余事件听来属于一个过程——引至某个更为遥远的目标。

然而，当等级结构最弱化，功能主义被抛弃时，感知注意力必然导向原型及其重复之间的关系。冗余性所带来的枯燥无味不会被语境所削弱缓和。由此，非等级性的音乐中有一种强烈倾向，即掩盖序列技术中固有的作曲前的系统性冗余——使得作曲秩序非常复杂，没有冗余。简言之，近来实验音乐中的非冗余性在很大程度上是功能—等级组织衰落的结果。　314

近来序列音乐、尤其是整体序列音乐仅限于低层次的扁平等级结构，这一点并不惊人。我们可以预见到这种累加性的结构，原因如下。

---

① 请见本书前文第 230—231 页，尤其是注 92。

a）序列作曲的理论和规约无关等级结构的表述。当然，可以指出的是，音乐理论也只是最近才开始关注调性音乐的这一方面。然而，描述调性音乐的术语从一开始就含蓄地承认了调性音乐的等级组织。而几乎所有关于序列主义的技术探讨——对音列形式、配套、截段等等的讨论——都相关序列在作曲之前的置换和变化。

而且，人们在序列作曲家所有大量仓促的理论探讨中几乎找不到任何对等级结构组织问题的论述，这一事实并非出于疏忽或缺乏经验。所有这些作曲—理论家都很清楚地意识到调性音乐的等级结构，而且很可能他们中的大部分人都熟悉海因里希·申克尔的理论。那么上述现象的部分原因无疑在于，他们通常认为对传统调性的否定必然排除了任何功能主义的可能性。或者，如米尔顿·巴比特一样，他们得出结论认为功能主义限于十二音列的标准效果。“十二音作品的功能性由特定的十二音集合而限定。一个功能性的标准序列得到陈述，对此标准的偏离随后产生；但没有任何如调性音乐中那样的偏离程度和偏离的等级结构，能够通过作品扩充的不同阶段使音乐的进程和生长（从功能语境的角度而言）成为可能。”①

b）我力图表明，序列主义的理论和实践都未必排除音乐具有等级组织的可能性。然而，理论家们认为事实恰恰相反，他们的这种论断影响到作曲家的观念，也不可避免地影响到作曲家所创作的音乐。这一观点，与认为目标导向进程令人生厌的审美态度一道，致使在作曲家写作的音乐中功能主义和等级结构都在实际上遭到忽视。换言之，一个等级结构越复杂、层次越多，其各部分之间的功能差异必定越大。复杂315 的拱形等级结构如奏鸣曲式、大型赋格等必定在诸多层次上区分为具有功能差异的亚组织。而一部作品的功能差异越大，就越显得具有目标导向性。

c）最后，如果他们的音乐代表着一个崭新的风格开端（如后韦伯

① Milton Babbitt，“勒内·莱博维茨《勋伯格与他的学派》书评”（Review of Leibowitz, *Schoenberg et son école*），第58—59页。

恩时代的作曲家所宣称的)，那么等级简单、累加性或编织式的结构便在意料之中。因为像生物有机体的历史一样，音乐形式的历史似乎表明了兰斯洛特·怀特所言的状况："结构不是随意出现的东西，而是通过一系列相互联系的步骤，从简单的形式生长为复杂的形式。"[①]复杂的拱形等级结构形式若要演进发展，则低层次的扁平的等级基准必须确立为某种传统实践的组成部分。因此，勋伯格写道：

> 起初似乎不可能创作组织复杂或长大的作品。
>
> 随后我发现如何通过遵循文本或诗歌来构建较为大型的形式。其各部分规模和外形的差异以及性格和情绪的变化反映在作品的规模和外形、力度和速度、音型构建和重音设置、乐器法和配器法中。因此，各个部分之间的差别如先前在和声的调性功能和结构功能支配下一样清晰。[②]

我意识到，这些言论(意味着只存在低层次等级结构这一现象表明序列主义仍处于早期发展阶段)与前文所提出的看法相抵触，即感知冗余的缺乏表明后韦伯恩时代的序列主义代表着一种风格的终结。然而，这种不一致在经验上并不荒诞。一组确立的风格前提——传统调性——遭到某些作曲家的拒绝。但体现该风格后期阶段特点的组织上的复杂性保持了下来。新的方法论范型尚未产生多层次的等级结构，这种结构可使得现有的复杂性具有内聚性并且可以理解。实际上，实验性序列主义或许仍处在发展低层次形式、关系、过程的进程中，并有能力存活下来。　316

如果第三部分中所呈现的"质询与保留"主要聚焦于实验性序列主义可能存在的危险，这并非因为我怀疑序列技法的有效性或质疑这种技法所产生的许多序列作品的价值，而是因为我猜想序列主义与分析

① Lancelot Whyte，《强调形式》，前揭，第98页。

② Arnold Schönberg，《风格与观念》，前揭，第106页。

形式主义之间天然的联系将使序列主义成为未来数年最为重要的音乐创作流派之一。如果情况确乎如此——如果序列主义将与多种传统音乐(调性的和非调性的)和超验主义音乐并存——那么实验序列主义必须在感知和认知上切实可行,而且在体系方面具有趣味。

引人着迷的各种问题丰富繁杂。方法和理论对于这些问题的辨认、陈述和解决可能发挥着重要作用。但如果方法和理论要超越个人聪明才智的乐趣,那么没有听到的秩序必须在公共领域——在听觉经验的领域——得到证实。将复杂的事情简易呈现,将费解的东西表述清晰,意味着直面最难应对的挑战,展现最高超的技艺,实现最大程度的简洁与精确。

跋论　将来时：音乐、意识形态与文化

一

自从我写作《音乐、艺术与观念：二十世纪文化中的模式与指向》[①]以来已过去25年还多，我在这本书中提出，音乐和其他艺术的未来可能是怎样的。在我看来，之所以有必要构想"明天"，不是为了改变未来，而是因为我们对于"今天"的理解依赖于我们认为现在对未来有何影响和暗示。我将（当时）所构想的东西称为"波动起伏的静态"，在这种状态中，品类繁多、各不相同的音乐风格共存于一种文化上的布朗式运动中：

> 我们的文化——全球性的世界文化——具有并将继续具有多样性和多元性。从谨慎的保守到放纵的实验，多种风格、技法和运动将并肩共存：有调性音乐与序列主义，即兴音乐与随机音乐，以及带有多种语汇的爵士乐，也有流行音乐；有抽

---

① 芝加哥：芝加哥大学出版社，1967年。在整篇跋论中，我不时地从《音乐、艺术与观念》中"借用"部分节选内容（常常没有说明）。这种借用是有意为之，是一种策略，我希望能够以此来强调我"当年"所构想的情况在本质上没有发生改变。

> 象表现主义与硬边抽象画，构成主义艺术与活动艺术，波普艺术与超现实主义，也有人物画和风景画；有客观小说，荒诞派戏剧，形式主义诗歌与表达社会性反抗的诗歌，也有传统的散文和韵文风格。通过改写、借用、风格模拟和效仿，过去与现在相互影响，不仅共存于文化内部，而且共存于某一艺术家的全部作品甚至是某一部艺术作品中。
>
> 尽管可能发展出新的风格语汇和方法，但它们不会取代既有的风格和方法。可能性的全部范围——从完全预设的秩序到完全的偶然，从目的性的结构构成到漫无目的的运动，从句法结构上的形式主义到主观的心理主义，从显在的分析性到本质上的神秘性——几乎已经到达极限。①

318

尽管我认为多样性和多元化将会持续下去（甚至在所谓的“严肃”音乐领域也不存在任何“获胜的”风格），但西方文化中所发生的变化将不仅影响到目前共存的各种风格之间的主导关系，而且将显著地塑造未来25年左右的音乐历史进程。

正如我将在本文第三部分所论述的，对于音乐史所发生的最为重要的变化是我们文化的意识形态——信念与态度——中所发生的变化。但我想首先思考较为世俗的问题，即关于20世纪的聆听行为及其与音乐风格变化的关系。然后我将提出，这些变化会持续下去，因为这些变化所产生的音乐与西方文化盛行的意识形态相符。尽管在大部分内容中我将专论“高文化”[high culture]的音乐，但下文的许多内容也适用于流行音乐。

---

① 《音乐、艺术与观念》，第208—209页。这些特点已盛行于音乐和文学领域，约翰·贝礼对后现代小说的描述中体现了这一点，在他的描述中“幻想与现实主义、讽刺与社会评论的迄今为止相互分离的传统和常规可以混合于某一永恒的整体中。这一过程是自觉的；小说家完全明白他或她有多么与时俱进，而同时以平等主义的方式（强调标记为后加）注意避免‘实验性’这一更为专属和老套的标签：形式主义的严苛确乎已经过时了。” John Bayley, “Fighting for the Crown,” *The New York Review of Books* XXXIX/8 (April 23, 1992)，第9页。

二

文章的这一部分首先思考的是科学技术对音乐风格的影响，然后将文章范围扩宽，研究相对晚近的音乐的其他方面——尤其是（尽管不完全是）“高”文化的音乐。我对科技的关注无关音乐创作中所使用的磁带录音、计算机等等。尽管这些资源在文献中已多有讨论，但或许除了在某些流行音乐潮流中以外，其对音乐风格的影响非常微弱。正在对20世纪后半叶的风格施加影响的是录制音乐的无处不在，无论是在录音带、密纹唱片、CD还是录像带上[①]。因为录音与廉价便携的重放设备一道导致了聆听场所的变化：从音乐厅和歌剧院的社会空间转向家庭的私人住所和各种公共场所，如超市、电梯等等。 319

这种场所的变化对听音乐的行为产生了重大影响。并不是说现在去音乐会或歌剧院的人比以前要少。由于多种原因——人口增多，中产阶层壮大，交通便捷（对于表演者和听众皆如此）——所以出席现场音乐会的实际人数很可能有相当大的增长。但个人用于聆听现场演出的相对时间很可能有所减少。而且音乐资源唾手可得，导致聆听中听者的专注度有所下降。

通常我们对世界的经验和理解是通过我们所有的感官——视觉、嗅觉、味觉、触觉和听觉——以及我们的身体。在客厅里“端坐于庄严的寂静中”意味着无法看到现场演出中的（特别是）视觉—姿态符号。这些符号通过提示适当的运动/身体行为，有助于听者强调、经验和理解音乐关系的流动。爱德华·科恩写道：“一种想象中的身体参与是听者与音乐人格进行成功认同的基础。因此观看演出的视觉刺激非常重要，因为观察表演者的身体姿态能够促使听者对音乐的象征性姿态做

① 埃里克·萨尔兹曼[Eric Salzman]在其“音乐中的革命”一文中探讨了录音对于当代音乐聆听的重要性，重印于 William Hayes, ed., *Twentieth-Century Views of Music History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1972)。

320 出有所强调的反应。”[①]在流行音乐领域，视觉刺激和与之相伴的运动行为的重要性已由强·帕瑞勒斯指出，他写道，音乐电视“在某种程度上重新体现了流行音乐，将听觉产品与视觉呈现相联系。”[②]当然，社会习俗影响着这种强调性的反应是否有明显表露。例如，传统常规鼓励古典音乐的听众抑制明显的运动行为——或许只允许暗自用脚打节拍；而流行音乐的听众通常会明显表现其运动倾向。

我想要说明的是坐在一对扬声器面前，无论其保真度有多高，都意味着某种感官上的缺失。通常的观察表明，若不在“现场音乐”的语境下，许多人（甚至是古典音乐的严肃爱好者）在听音乐时都会做些什么事情：有些人阅读，有些人写作；有些人做饭，有些人吃饭；有些人打扫房间，有些人在洗澡时听音乐（而不是哼小曲）；而且随着便携式音响设备的出现，有些人在慢跑中听音乐，有些人则在乘坐公共交通或开车时听音乐。

边听音乐边“做事”的后果之一便是聆听往往具有间歇性和某种随意性。当然，录音制品的丰富和廉价重放设备的普及促进了这种倾向。此外，这种预先灌制的音乐无处不在（商场、电梯、餐馆中，以及电话接听等待时），使得人们能够容忍，甚或习惯于这种间歇性的随意聆听。而且，当广告在肥皂剧、体育赛事、脱口秀和晚间新闻中随处出现时，媒体也加剧了这种倾向，使我们对中断习以为常。

在这种情况下，音乐要想不仅仅被感知为一堆杂乱的音响，就必须具有相当高的冗余程度。即，音乐必须受到句法和形式的风格规范的

① Edward T. Cone，《作曲家的人格声音》（*The Composer's Voice*，Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1982），第37页。其他具有同样见解的言论，请见如C. P. E. Bach，《论键盘乐器演奏艺术的真谛》（*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*，trans. William Mitchell，New York：W. W. Norton，1949），第152页，以及Igor Stravinsky，（*Chronicle of My Life*，London：Victor Gollancz Ltd.，1936），第122页。

② Jon Pareles，"As MTV Turns 10，Pop Goes the World，" *New York Times*（July 7，1991；section 2，Arts and Leisure），第1页。

支配，方便听者理解音乐关系并做出反应。[①] 如果人们边听音乐边随处走动——跳舞、慢跑、打扫房间——那么选择冗余性的音乐便非常有帮助，即那些具有规则律动和连贯节拍的音乐。 321

下文将探讨三种冗余：风格冗余，作曲技术冗余，以及曲目冗余。

风格冗余[stylistic redundancy]存在于所感知到的关系使得资质充分的人能够习得支配音乐模式构成的风格规约——语法和句法，形式和过程。一旦人们习得这些规约——通常是通过早年的聆听和演奏经验（包括童年时期的歌唱）——便能够理解用此风格写作的作品，即使他们此前从未听过这些作品。例如，习得 18 和 19 世纪音乐规约的听者明白（尽管是默示的）调性旋律的运作方式，和声进行的概率性，以及通常构建此类音乐的形式和过程。因此，共性写作时期创作的音乐，即便不为人们所熟知，也仍能容许一定程度的干扰，而且由于冗余允许注意力的偶尔松懈，因而并不总是要求持久不懈的聆听。实际上，许多听者不大可能一直保持最高度的注意力。对于完全持续的聆听，可能“把它破坏了倒比遵守它更体面些。”[②]

然而，当人们聆听复杂的当代音乐时，这种间歇性的聆听便会用混乱来施以报复。原因之一在于本篇跋论开头所描述的迅猛发展的多元主义降低了音乐文化整体的冗余程度。更为重要的是，许多 20 世纪音乐的风格冗余确实非常低。由于冗余能够预先应对交流中的错误（无论是由于注意力的涣散还是技术设备的故障），所以“先锋”或“实验”音乐极低程度的冗余排除了间歇性聆听的可能。在去超市的路上（用磁带随身听）聆听西贝柳斯的《第二交响曲》并不显得荒诞；但我们几乎无

---

① 应当强调的是，理解并不依赖于对支配音乐模式的规约形成概念。正如我们对语言的理解无需对其语法/句法原则形成概念，我们也能够理解用熟悉的风格写作的音乐，而无需意识到作为所感知关系之基础的规则和策略。

② 如果这显得有些不敬，那是因为浪漫主义的意识形态（仍旧影响着我们）使艺术作品（尤其是那些已成为经典的作品）深深浸染上了某种神圣性。其结果是零散的聆听似乎是有悖艺术天才/圣人的罪孽。反之：随意的聆听得到允许，部分原因在于意识形态中的变化导致了对艺术和艺术家半宗教性尊崇的终结。[译注：引文来自莎士比亚《哈姆雷特》第一幕第四场，朱生豪中译本《莎士比亚悲剧集》，北京燕山出版社，2007 年]

322 法想象边走边听勋伯格的《弦乐三重奏》或是布列兹的《结构 Ia》。

实际上,"先锋"或"实验"音乐风格这种说法本身就给人误导,因为风格这一概念暗示着共有的规约是将作品集结在一起的根据。但先锋音乐却并非如此。实际上,浪漫主义的讽刺之一便是,对原创性和个性的珍视导致音乐如此缺乏冗余,以致于尽管作曲家使用的作曲技术规约千差万别(例如经过计算的控制与精心设计的偶然),但常常难以将一位作曲家与另一位作曲家的作品区分开来。个性的消失是因为,当冗余减少——或者相反,当信息增多——音乐临近"白噪音"状态,在这种状态中无法辨别出任何有特点的模式。

那么,尽管不同的作品可能听来非常相似(或者其相互间的相似性甚于与新调性音乐的相似性),但其美学目标和作曲技术规约却可能大相径庭。此时,风格学习无法转移。即,学习比如说施托克豪森某部作品的风格并不会增强我们理解米尔顿·巴比特音乐的能力。更成问题的是,在同一位作曲家的全部创作中,风格学习也可能无法从一部作品转移至另一部作品。①

先锋音乐的风格规约难以学习,是因为作曲技术冗余[compositional redundancy]——作品内部的冗余——程度非常低,使得人们无法辨别出有序、持久的关系并将之内化。有些先锋音乐(例如整体序列主义)存在一种悖论,即在写作作品之前制定了具有明确冗余性的计划(其中一切都源自某一个音高/时间"萌芽"),将之作为作品的基础,但这些作品的感知冗余[perceptual redundancy]却非常低。更为普遍的是,若要进行风格学习,则音乐规约必须产生与人类感知和认知规约相一致的模式(无论是在作品内部还是作品之间)。

曲目冗余[repertory redundancy]存在于如下条件,即由于重复聆听,听者非常熟悉某部作品——例如马勒《第五交响曲》——以致于熟知作品的主题,对作品的进程和结构也有所了解。在这种情况下,由于

323 音乐以外的活动而导致的注意力不集中未必会破坏听者对音乐聚合性

---

① 就此而言,请见《音乐、艺术与观念》第 280 页对米尔顿·巴比特观点的引用。

的感觉。

音乐录音使得听者在实际上能够记忆具体的音响接续，由此大大提高了曲目冗余的程度。而且科技不仅使标准保留曲目音乐的曲目冗余（这是一种统计性的而非结构性的冗余）成为可能，也使得战后先锋派高度复杂的非冗余性音乐的曲目冗余具有同样的可能性——对于韦伯和舒伯特是如此，对于韦伯恩和施托克豪森同样如此。那么，重要的问题就在于，从科技的角度而言听众同样可以获得当代音乐资源，但缘何只有相对较少的当代音乐能够获得广泛的受众，并成为标准保留曲目的组成部分？答案是，人类不仅仅是统计性的动物。除非与人类认知/感知过程的规约相一致，否则曲目冗余毫无用处。

（应当注意到，尽管曲目冗余——经过录制，反复播放——可能会带来记忆，但记忆并不能保证理解。正如人们能够背会一首用他不懂的语言所写的诗歌，人们通过录音的反复播放也能够记住高度复杂音乐的音响接续，同时却并不理解这些音乐，尽管我们能够想到接下来的音响刺激这一事实似乎表明我们理解了这些音乐。）

如果理解高度复杂的音乐在感知和认知上都是成问题的，那么一个与此互补的问题随之产生：为何此类音乐在20世纪50年代至70年代之间变得非常盛行？这里的答案不是心理上的而是关乎意识形态和社会学。就意识形态而言，先锋音乐被视为革命性变化的表现，因而被看作是进步性的（等同于好的）。这一态度，以及对人类的适应性和学习潜力的强调，鼓励了如下信念，即假以时日，人们将学会并内化先锋音乐的规约。而且20世纪上半叶视觉艺术中对于现代主义的鉴赏从贬低拒斥到崇尚拥护的转变，似乎也支持了这一信念。

在社会学上，一系列连续相关的环境因素对于先锋派的“成功”起到一定的作用：例如，（二战后）美国大学繁荣发展，先锋派作曲家在其中找到了其受到保护的生态位置；欧洲国家对新音乐的创作和表演提供支持；将“前卫、实验性的”音乐与看似科学的严格精确性的声望相联系；几乎是为新奇性本身而重视新奇性（类似于科学发现）；以及这一时期特有的非判断性的包容精神。

324

非判断性包容精神或许与某种因素相联系，就我所知，此前从未有人对这种因素加以评论。这便是，在二战期间及二战之后存在一种普遍的焦虑，即担心所做出的(关于艺术作品的)价值判断显得具有“极权主义”色彩。也就说是，批评一部作品不令人欣赏——例如认为该作品是丑陋或矫揉造作的，晦涩的，或是没有表现力的——可能会使人联想到法西斯主义或共产主义，甚至会遭到这方面的谴责。具有讽刺意味的是，当时(如果这一点值得考虑)正是希特勒帮助达姆施塔特成为可能，也正是斯大林促使美国的基金会和文化机构支持先锋派音乐和先锋派艺术。

尽管战后先锋派高度复杂的音乐得到大学、基金会和各种政府机构的支持，但它从未成为主流音乐制作(无论是“高文化”还是流行文化)的组成部分，对主流音乐也没有重大影响。而且由于20世纪的作品很少成为标准保留曲目的组成部分，所以18、19世纪的作品被一次又一次上演、录制、播放(尽管对于“特殊的”听众而言，保留曲目确实有所扩充，不仅向前回溯到早期的欧洲音乐，并且向外扩展至非西方文化的音乐)。随着听众对这些作品越来越熟悉，注意力便从作品转向了表演。新奇性的来源不是作品而是对作品的诠释；诠释也成为评价的焦点。听众和批评家都聚焦于“索尔第的马勒”(相比于布鲁诺·瓦尔特的马勒)，而不是马勒的《第五交响曲》。而且我猜想原真演奏运动的吸引力之一在于它囊括了所有领域的上品：将原真性的正当性与曲目冗余相结合，同时其“声音”满足了对于新奇性的文化诉求。

尽管间歇性的聆听与非冗余性的音乐互不相容，但有一位非冗余性音乐的作曲家明确拥护间歇性聆听，这一情况颇具启发意义。这位作曲家当然就是约翰·凯奇。在他的机遇音乐中有音响的接续，却没有音乐的进行；先前的音乐事件并不暗示也不联系后来的音乐事件。克里斯蒂安·沃尔夫[Christian Wolfe]的描述(《音乐、艺术与观念》第72页引言)恰当准确：

> 这种音乐具有一种静态的特点。音乐进行没有任何特定

> 的方向。无须关注时间，它不再衡量从过去一点到未来一点的距离。……它无关去向何方、有所进步或是来自何处。……

325

此类音乐似乎最适于在零散的聆听中“做事情”。

但我认为，凯奇的美学纲领存在严重问题。这些问题可归因于人类本质的一个基本事实：即，人类需要以有序的方式建立世界的模式，以此来做出理性的选择。由于较高程度的信息（即较低程度的冗余）强烈暗示着模式构建的可能性，所以很难不去试图建立这类音乐的结构。

为间歇性聆听创作音乐，其方法并不是呈现过多的信息，然后告诉我们只需随意聆听。先天本性和后天培养都使我们强烈倾向于将任何一系列刺激模式化。为间歇性聆听创作音乐的方法应当是提供足够的冗余，听者所错过的任何部分或者在之前听到过，或者将在随后听到，或者能够通过风格规约或作曲技术规约方面的知识而对之进行“重构”。

这恰恰是越来越多的当代作曲家——如简约主义者——已经在做的事情。他们所写作的音乐不仅具有冗余性，而且其冗余性持续不断，甚至富有侵略性。这种冗余性是音响表层显而易见的一个特征。这些作曲家受到如下两种因素的影响，即意识形态上对我所谓的“平等主义”[egalitarianism]的重视，以及非西方音乐的音响和潜能，在此情况下他们反对“精英式的”实验音乐特有的信息过量，因此他们选择的规约仅只部分地依赖于特权性的学习[①]。高度冗余在平等主义的大众文化上体现得尤为明显——例如摇滚乐和电视节目，比尔·麦克吉本认为电视节目“主要提供的是我们已经知晓的和令我们感到舒服的内容。即便在150个频道中，就像心智的一份令人愉悦的房屋建设规划发展图：有些房子有不同色彩的高雅组合，而且每隔三座就带有一对三角墙

① 关于平等主义的探讨请见笔者所著（*Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989），第167—188页以及全书各处。

式的窗户。"①

因为对于这种冗余，文化学习的传达作用非常小，所以这种冗余在很大程度上成为一个明显的（如果有些变化的）重复的问题。我们在这里无需关注简约主义重复的技术层面。罗伯特·摩根的描述清晰简洁。这种音乐的特点是：

326

> 静态的乐音结构，累加性的节奏，织体的一贯性和透明性，以及持续的主题重复。这种音乐最典型地表现在缓慢的绵延极长时段而没有戏剧性事件或发展性目标的作品中。②

由于音乐中几乎没有任何目标导向感，所以音乐似乎并不是从一个地方向另一个地方运动。音乐的任何片段内部可能存在某种方向感，但这些片段之间往往不能相互引导或暗示。它们只是相继出现。莫顿·费尔德曼[Morton Feldman]在其作品"我生活里的中提琴"中写道：

> 重复出现的旋律不承担任何结构性功能。它的再现只是作为"记忆"而不是推动作品发展的东西。音乐中各种状况的重复只有非常微妙的变化，而没有发展。一种静态在预期与其实现之间呈现出来。③

---

① Bill McKibben, "TV: Why Even the New Seems Like Déjà vu," *The New York Times*, Sunday, April 5, 1991: section 2，第 1 页。

② Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W. W. Norton, 1991)，第 423 页。当然，不是所有近来的音乐都没有目标；但无论有何种目标，都倾向于较短的时段。这是因为长时段的目标依赖于语法和句法、形式和体裁等方面共有常规的存在。

③ 来自纽约新音乐乐团一次音乐会的节目单说明，该音乐会于 1992 年 4 月 29 日在梅尔金音乐厅[Merkin Hall]举行。类似的可相比较的描述，请见 Jonathan Kramer, *The Time of Music* (New York: Schirmer Books, 1988)，第 50 页。类似的风格趋势似乎也正出现在流行音乐中。例如，强·帕瑞勒斯写道："音乐录影也加快了流行音乐从悠长的旋律向重复乐段、节奏和织体的长期转变。" Jon Pareles, "As MTV Turns 10, Pop Goes the World"，第 19 页。

实际上这就是人们能够进行零散性聆听的音乐，而且乐段内部的冗余性和乐段之间的相似性也方便了间歇性的聆听（科学技术使这种聆听成为可能）。正如乔纳森·克拉默所言：

> 广播、唱片和磁带允许听者自由出入一部作品。从头到尾统领性的进行可能存在也可能不存在于音乐中，但听者并不迷恋于这种完整性。我们都会转动调谐指示盘，我们不像作曲家所可能设想的那样容易因错过音乐的某些部分而受到影响。[①]

对进一步的目标和即将来临的事件不产生任何感觉的音乐，几乎仅只存在于似是而非的现在。菲利普·格拉斯对此类音乐聆听经验的特点的描述——让我们想起克里斯蒂安·沃尔夫对约翰·凯奇音乐的描述——表明了这一点："记忆和预期……在维持……音乐经验的过程中不起任何作用。"[②]如果音乐经验不包含发展和回忆、期待和预料，那么直到近来都在影响音乐美学的许多观念和价值就会变得不堪一击、毫不相关。 327

这些观念和价值中最重要的便是属于浪漫主义的那些观念和价值，尤其是与有机体论[organicism]相联系的信念和态度。有机体论认为一部艺术作品中所有的关系都应当是一次渐进生长的结果，在这个生长过程中，一个萌芽性的想法（在音乐中或许是一个动机、一个和声进行，甚或是一种音响）发展为一个神圣不可侵犯的统一体（一个乐章或一整部作品），该理论也认为发展的过程应当受到一种内在的必然性和手段的经济性的支配，由此作品中没有任何东西是偶然的或多余的。20世纪上半叶，对必然性、经济性和统一性价值近乎宗教般的尊崇，以及在缺乏传统规约的情况下进行作曲技术选择的问题，导致冗余

---

① Jonathan Kramer, *The Time of Music*，第45页。

② 引用于Morgan, *Twentieth-Century Music*，第423页。

的骤降(如前文所提)。结果,至少在美国,前卫的实验性音乐成为一个主要为学院性质的很小的音乐圈的专业领域。①

20 世纪最后 25 年中,对这些不折不扣的苦行般规约的回应不仅影响到音乐创作,也影响到音乐理论和音乐美学。例如,作曲家和理论家对音乐统一性的关注似乎不那么强烈。简约主义和混成音乐的日渐盛行——以及流行音乐对“高”文化音乐的影响——伴随着人们对有机体论诸多价值的漠然。

但作曲家的选择、理论家的观念以及听者的偏好不单单是纯粹的音乐—历史过程的结果。对于音乐创作和接受中所发生的变化,科学技术也不是充分条件。音乐风格的变化跟随着文化的意识形态环境中的变化:在这一环境中,作曲家选择音乐关系,理论家思考音乐关系,听者努力理解这些关系。

我并不意在最大限度地降低政治经济条件、科学地理发现和技术医疗革新在影响文化变化的方向和速度方面的重要性。但是除去例外情况,这些变化在我看来并不**直接**影响音乐界成员所做出的音乐/风格选择。音乐以外的领域通过改变建立价值和目标的信念和态度(即文化意识形态)来影响音乐史,作曲家和表演者、赞助人和听众要根据这些价值和目标来选择特定的音乐手段。例如,里斯本大地震(使人们开始怀疑宗教正统)、拿破仑的征服(鼓励了民族主义)、达尔文《物种起源》的发表(强调了竞争和渐变无处不在)以及原子弹的爆炸(戏剧性地揭示出文明的摧毁性力量)都是重大事件,这是因为这些事件通过唤起一种文化的想象,影响了意识形态,并以此调整了价值和目标。由此,这些事件影响了整个文化的行为。更为普遍的是,如果经济、政治或其他环境因素要对音乐风格的历史产生影响,通常必须经过转译,使之影响到作曲家的选择。而将音乐与其他文化要素相连接的不可或缺的转译密码就是意识形态。

328

① 欧洲的情况有所不同,在欧洲,艺术与政治立场有更为明显的联系。例如,约翰·凯奇在欧洲(而非美国)受到欢迎,我认为部分原因可归于先锋派(尤其是凯奇著述中所描述的)与激进政治之间一种假定的联系。

三

在过去的 75 年中，西方文化的意识形态经历了深刻的变革。虽然起初难以辨识，但这种变革越发影响到我们文化诸多领域的选择。这种变化无关支配自然界的法则，无关人性的本质，无关人类文化的根基（尽管它与所有这些方面都有所互动）。这种变化是关于变化自身的本质①。更具体而言，这种变化关涉我们的文化对未来的信念和对现在的理解。

在西方文化的早期——例如整个中世纪——人们对现在的理解和判断所参照的是过去的一个黄金时代：即一个未被玷污的伊甸园的时代，一个有着举世无双的神和英雄的时代，一个无可比拟的文明的时代。这种典范式的秩序是信念、知识、价值和目标的权威性来源。在这早期的几千年中，人们充满渴求地回望一个更简单、更美好、更安全、更易于理解的过去。 329

15 世纪至 17 世纪之间，黄金时代从过去走向未来，人类对于世界的观念发生了重大变革。进步观在科学技术成果的基础上得到促进，从而成为 18、19 世纪的一则坚定信条。用弗雷德里克・梯加特[Frederick Teggart]的话说：

> 毋庸置疑，自然规律，就像路易十四的法律一样，是参照预先设定的目的而制定的。因此自然规律开始被看作是有秩序有规则的条款规定，是自然为实现某些特定目的而制定的，这些目的通过理性思考而得到辨识，不外乎是促进人类的进步和福祉。②

---

① 这一讨论以及下文的内容有些部分是在回顾《音乐、艺术与观念》第 146—51 页及全书各处所思考的问题。

② 本书第 146 页。

这些规律被理解为不仅支配着自然界，也支配着个体行为和历史变迁。这种规律的存在——被认为是必然且普遍的——意味着在原则上人们能够设想未来，并借助更深广的知识和新的科学技术来控制未来。

尽管进步观并未在实际上创造变化，但它对于历史进程的根本的乐观态度提供了一个欢迎变化的环境。变化越多，理想国便会越早实现——无论是一个完美的民主政体，一个消除阶级的社会，还是一个没有贫困和战争的世界。对变化的重视明显体现于我们的文化对创新的追求、对原创性和天才的褒奖以及对青年时代的崇拜。这些方面之间的联系非常清晰。天才，几乎就其本义而言就是原创的——是创新的生产者；而青年时代是原创性和创新的时代，此时我们尚未被社会习俗腐化、被传统常规误导。

人们能够设想未来这一看法似乎得到了自然科学成就的证实；人们能够控制未来这一认识似乎也得到成功的科学技术的支撑。受到科学领域持续的完善和不断增强的预测能力的鼓舞，哲学家和诗人提出，通过明天的牛顿们的揭示，关于自然和自然规律的真理将逐渐显现。现代西方世界具有未来导向、目标指向的意识形态不仅是自然科学和社会科学的特点，也是艺术领域的特点。在视觉艺术中，透视法建立了清晰的目标；在音乐中，调性暗示着听觉上的目标；在文学(或许尤其是小说的盛行)中，主人公的目标成为叙事的主要焦点。

330

最后，值得注意的是，对美好未来的信心也暗含在所谓新教式的工作道德中，它与我所描述的那种意识形态相伴而生。即，仅当努力工作、勤俭节约、苦行克己和自我牺牲从一个更好的明天得到回馈时，对这些努力的重视才有意义。相应地，只有历史进程在本质上(从长远看来)是有利的，资本的积累和对增长的褒奖才有意义。①

① 尽管我意识到表面一致的危险，但似乎很难忽视以下两者的一致性，即财富积累中所包含的满足感的延迟，与艺术中被暗示的目标得到实现的延迟，后者是18、19世纪西方艺术典型的形式和体裁所特有的现象：在音乐中是奏鸣曲式；在文学中则是小说。

然而，满足的延迟不是纯粹的清教徒式的价值，而在某种程度上是一个生物心理价值。因为，当动物的智力有所提升，可能的选择也随之增多。由于理智的(成功的)选择依赖于想象和评价可能的选择，所以延迟满足的能力是有优势的。

人类活动的所有领域——科学、艺术、哲学、历史和宗教——都具有未来导向和目标指向；这种意识形态立场满足了占据统治地位的资产阶级的需求和目的，使得根据目标而对经济/政治选择进行概念化和理性化成为可能，人们能够较有把握地设想这些目标，这些目标也能够被确认为是有益的。简言之，我的主张是，任何文化最重要的信念之一就是关于过去与现在、尤其是现在与未来之关系的信念。

但现在充满威胁的阴云笼罩在原先阳光灿烂的未来上。才过去不久的事件——独裁专政的惨无人道、民族主义和种族争端等等——使人类的同情和理性的盛行值得怀疑。同样，核武器屠戮的可能和环境灾难的威胁对持续增长和创新的可取性提出严肃的质疑。自然科学中的发现已表明在解释物理现象和化学现象时，决定论是一个值得怀疑的学说。哲学也质疑着得出终极永恒真理的可能性。

其结果是西方意识形态中的一次影响深远的变革：历史进程内在固有的进步观似乎不再可信。罗伯特·海尔布罗纳极富远见地（在30多年以前）写道，当代思想所欠缺的“不是个人的乐观主义。而是历史的乐观主义——即相信变化对于人类的更好际遇具有紧迫性和普遍存在性，它的出现可由历史默默地呈现”。[1] 历史乐观主义的终结标志着后现代主义的肇始。

331

未来不仅失去了它的光彩，也失去了它的确定性。对决定论和必然性的确定可靠的设想依赖于一种“如果，那么”式的对于变化的描述；即一种因果解释，其中各个事件通过线性接续而相互联系。（包含超自然力量的解释——如上帝惩罚亚述人，雅典娜保护希腊人——与包含自然力量的解释同样具有因果关联。）这样的描述自古便是主要的解释模式，在我们这个世纪却遭到质疑。因果确定性让位于统计概率性。例如，玛格丽特·沙巴斯注意到，“在19世纪30年代，统计学家力图剔除其社会规律中的随机成分，实现牛顿物理学的决定论。然而，到了20世纪30年代，由于物理学家放弃了决定论，社会学家能够直接看到

---

① Robert Heilbroner，《作为历史的未来》，前揭，第47—48页。

偶然性。"①卡尔洛·金兹伯格则写道,"最后 25 年中,诸如证明、甚至真理这样的词……在社会科学中已经过时,引发实证主义的暗示。"②

线性结构的消亡和非因果性解释模式的缔造得到了科学自身新理论发展的支持。在自然科学中,不相一致的数据要求对新的等级层次 332 (从亚原子层次到宇宙天体层次)进行探测,而在生物学中,严谨细致的观察导致对生物历史的新的思考方式。甚至是数学这样的理性关系的范型,也受到哥德尔[Gödel]证明的影响,带有非确定性,而几何学和概率论中则迅速出现许多新的定理。

对解释的细致精确的追求导致了某种认识论上的多元状态,其中统计和概率范式以及达尔文选择模式与因果范式并肩共存。对线性因果关系的弱化起到补充、或许也是补偿作用的是共时性分析模式(如结构主义)的日渐盛行。这种非时间性的范式,既非因果性亦非线性,已被运用到对多种不同现象(从生态到文化到艺术作品)的解释中。(但是当代的非线性范式无法与某些非西方文化的非线性范式相比。它可以说是一种"默认的非线性"[default nonlinearity]。我们"身处现在"是因为过去不再是洞见的源泉,未来也不再是希望的源泉。)

这些范式(无论是共时的还是历时的)影响、或许也鼓励了整个 20 世纪艺术特有的风格多元状态,在艺术领域中也有类似状况发生。风格上和认识论上多元主义的盛行,以及对建构无可争辩之证据和不可否认之真理的可能性的怀疑,导致了一种相对主义,这种相对主义使选择无法确定、悬而未决。

对我们文化的未来观产生重大影响的另一同等重要的发展是,对可能的革命性发现之意识的逐渐收拢[closing in]——表现在地理学、人类学、科学、艺术诸多方面。地理和人类学上处女地的收拢非常明显:没有任何新大陆或新文化有待发现(而宇宙探索的部分吸引力在于

---

① Margare Schabas, "The Idea of the Normal" (对 Ian Hacking, *The Taming of Chance* 的书评), *Science*, 1284 (15 March, 1991),第 1373 页。

② Carlo Ginzberg, "Checking the Evidence: The Judge and the Historian," Critical Inquiry 18/1 (August 1991),第 83 页。

它使我们有希望对抗这种收拢）。生物学家冈瑟·斯坦特论及科学时写道，“现今令人眩晕的进步速度使得这种进步似乎很可能很快就会停止，或许是在我们有生之年，或许是在下一代或再下一代”。[1] 所有学科中历史学家的研究工作似乎已经揭开了“实际过去”的大部分。然而要注意到，尽管过去的现象性“事实”的存在发生了收拢，但对这些事实诠释却依旧是开放性的——非常开放。实际上，我们可以斗胆做出如下假定，即发现重大新事物的可能性越小，对已发现事物进行诠释的倾向性便越大。这或许部分地解释了后现代主义对诠释的强烈而广泛的关注——这种关注以解构的方式产生了其自己的多元主义。 333

正如本文开头的引语所暗示的，美学/风格领域也已出现类似的收拢状况：“可能性的全部范围几乎已经到达极限。”[2]而且随着创新的可能性的收拢，诠释倾向于成为关注的焦点，不仅在表演领域（如前文所注意到的）而且在作曲领域皆如此；也就说是，过去的、现在的和异域的各种风格并置于兼容并包的混成音乐中，其诸种方式或许可以被解释为一种对音乐/文化/历史“事实”*在作曲技术上的诠释*[compositional interpretation]。

近（现）代始于发现：始于地理探索和概念创新，始于哥伦布、哥白尼和列奥纳多。一个充满新视野的世界是一个要求能够预见到未来的世界。托马斯·莫尔的《乌托邦》写在这个时期即将开始之际（1516年）并非偶然。而视野的收拢伴随着马克思主义乌托邦式梦想的灭亡、目标导向进程的贬值以及对全球稳定状态的追寻，这亦非偶然。[3]

路易·马林指出，恩斯特·布洛赫[Ernst Bloch]的“希望的原则是对那种乌托邦式的动力所可能赋予的名称之一，这种动力的形态和

---

① Gunther S. Stent, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress* (New York: The Natural History Press, 1969)，第 94 页。

② 请见本书第 209 页，注 55。

③ 地理和经济视野的收拢，以及对明天更美好（若非对乌托邦）的信念的缺失，可能在下文所论述的民族/种族的剧烈冲突中起到一定的作用。它或许也是宗教原教旨主义繁荣的因素之一。因为如果乌托邦的消亡与世俗可能性的收拢相关，那么原教旨主义的发展可能被视为一种具有补偿作用的对精神可能性的开拓。

概念随着托马斯·莫尔出现在近(现)代的开端,而我们如今就生活在这一时代的结尾处,伴随着后现代文化”。① 由此看来,后现代主义包含着两种世界的自相矛盾的、或许是讽刺性的结合,一方是以多元主义不确定性(认识论、诠释和文化方面)为特点的世界,另一方则以视野范围(地理、文化和概念方面)的收拢为标志。

我所描述的意识形态中的变化,在过去大约50年中对知识分子、334 学术精英群体的信念影响最大。但是科学、艺术和人文学科领域日渐强调世界上进步的缺失、偶然性的存在以及对环境和文化稳定性的需求,这种状况已经逐渐影响到西方世界各种文化中越来越多群体的信念。在思考这些信念的变化如何影响当代音乐之前,我想说明这些变化可能以怎样的方式正在影响着人类活动的诸多领域(如经济、政治,甚至是宗教),以此来强调这些变化的重要性。

四

我们的时代是一个令人不适的时代。我们似乎被封闭于一个难以控制的不确定的现在,在这个现在中,时间的箭头并未承载任何关于美好明天的讯息。这种围困于现在的状态正在西方世界的文化中引发革命性的变化——这些变化比我25年以前所意识到的要深刻得多。

我们的文化失去了对历史进程有益本质的信念,失去了对逐渐改善人类生存状况的确定性的信念,这极大地削弱了人们对于新教道德价值观的信心,对于为明日可能的回馈而延迟现时满足的可取性的信心。而且这种变化,以及媒体所提倡的对时尚的寻求,促进了骄奢无度

---

① Louis Marin, “Frontiers of Utopia,” *Critical Inquiry* 19/3 (Spring 1993),第405页注。用更具猜测性的方式来看,视野的开拓(地理、智力和物质)、选择的激增与新教(资本主义)道德观的出现——强调延迟满足,以获得未来的回馈——之间不存在某种联系吗?

的消费主义倾向：吃、喝、赶时髦——因为谁知道明天会怎样。①

至少在美国，这种"现在主义加消费主义"[presentism-cum-consumerism]似乎明显表现在经济行为中，不仅在个人层面——依靠信用卡生活，也在大型企业的层面——选择现在谋利而不是投资未来。当然，现在主义也得到了政府政策的支持和鼓励，这些政策本身或许就体现着"历史乐观主义"的弱化。就个人和家庭层面而言，政府的政策一方面减少了储蓄的紧迫性，另一方面则促进了消费；就企业金融而言，这些政策对企业投资新的厂房设备和创新性技术研究未能给予奖励。 335

然而，生态方面的紧急状况要求削弱消费主义，或者（更可能的情况是）使消费主义重新定向——从耗能产品的工业化生产转向包括医疗、娱乐在内的各种服务行业。增长——例如以国民生产总值为衡量标准——将不再是一个重要的文化/经济目标。目标变成了建立一个稳定的世界秩序。② 到那时技术将成为实现这种稳定状态的一种手段，而不是（如人们迄今所认为的）提高生产率、推动企业增长的手段。

尽管我们的文化中仍有极少数人相信内在的历史进步的存在，只要有变化就会有历史。但人们对于历史的概念会有所改变。如果历史不再被认为是固有、必然、线性的过程，它便不再是设想未来的真正可靠的基础。或许是因为利用历史来进行预测、规划和选择的做法受到质疑，所以正如卡尔·休斯克所言，"现代人的心智对历史越来越无动于衷，因为对于当代的心智而言，被视为一种持续传统的历史已变得毫无用处"。③

如果没有任何内在的、有益的线性过程引导历史的变迁，那么马克

---

① 不消说，这些对于未来的信念发生改变并不是文化价值和文化行为产生变化的唯一原因。例如，对经济增长的重视受到地球生态问题的削弱——全球变暖、臭氧层减少以及物种灭绝。

② 实现全球稳定状态的可能性至少部分依赖于保持世界人口稳定的能力，而这将引起关于道德问题的激烈愤慨的争辩——例如，关于生育控制，尤其是在第三世界国家。

③ Carl E. Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna: Politics and Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 1980)，第 17 页。

思主义及类似的历史范式便失去了可信度。出于这个原因，将苏联的解体解释为资本主义和自由经营获取胜利的证据，可能是个严重的错误。认为共产主义的瓦解完全是由于经济原因，这似乎令人怀疑。毕竟，"不可容忍的经济条件"常常得到社会下层的容忍——并且容忍很长时间。人们忍受这些条件是由于盛行的意识形态信念，因为苦难和压迫被认为是一种注定格局的组成部分，或是因为历史进程最终会带来更易于容忍的条件。所发生的事实不仅是由于对苏维埃体系实践的信念逐渐弱化，而且也因为对马克思主义意识形态所宣传的内容逐渐失去信心——包括越发怀疑这样一种内在、必然、辩证的历史进程的存在，它最终会带来乌托邦式的社会秩序。

336

然而，共产主义似乎不大可能被那种依赖市场生产和人口的持续增长的工业资本主义所取代。由于初期的秩序寻找和力求稳定的社会、经济、生态关系，因而该秩序将包含一种工具实用主义，这种实用主义与其说是一种经济/社会理论和方案，不如说是在以现在为导向的多元文化中进行选择的方式。我们时代的哲学家不是黑格尔，而是约翰·杜威——人们对杜威著作重新产生兴趣绝非偶然。

我认为，工具实用主义的倾向将不会伴随杜威的社会政治自由主义。相反，即将来临的这个时期的主旨将是保守的，是本义上的保守。因为对内在进步和线性历史进程的信念的终结意味着保护——不仅保护环境也保护价值观和社会机构——比创新更重要。那么创新的作用将在于保护和促进稳定性，而不是产生变化。与反动者有所不同，这些新保守者不仅维护传统，而且支持迄今被认为是"自由的"事业：环境，人口稳定，等等。

然而，这种保持平衡的保守主义只能实现在未来，或许是非常遥远的未来。目前，保守主义往往是反动的。这是因为，我们的多元文化为我们呈现出多种选择的可能性，却未能提供充分的规约——指导人类选择的共同的价值观和明确的目标。尽管多种选择的存在是选择的必要条件，因而也是自由的必要条件，但是在缺乏充分规约的情况下，大量可能的选择也许会导致严重的焦虑不安。对于选择和价值的焦虑不

仅明显体现于政治上反动的保守主义、宗教正统和原教旨主义的增多，也表现在对种族和亚文化的身份和意识形态的重视上。[1]

宗教正统的部分魅力在于它弱化了选择和价值的问题。阿维夏伊·马加利特在解释以色列极端正统派[ultra-orthodox]的存在时，认为"极端正统组织的成员至少部分地从做出选择的需要中得到解脱，而对于我们其他人而言，选择是焦虑的一个如此主要的来源。……生活在一个充满法则和规定的世界里，使人们有种目的感"。[2] 原教旨主义（无论是基督教还是伊斯兰教）同样为信徒提供了便于选择的法则和规定。而且极端正统派和原教旨主义都常与对于未来的忧虑有明显联系。马丁·马蒂和司各特·阿普利写道，身份认同只有扎根于"超验的神界……才能保证脱离侵蚀，不可渗透，免于实质性的改变，远离历史和人类理智的变迁"。[3] 而且，"由于原教旨主义者否认对于进步和逐渐的历史演进的世俗科学观念，他们常常将自己看作是一场末世戏剧中的演员，这出戏剧在主的心中展开，并指导着人类历史的进程"。[4]

337

转向原教旨主义以及普遍转向宗教正统的倾向不仅与人们在多元性文化中对规约的需求相联系，而且与人们丧失了对有益的"世俗"未来的信念相关。因为如今人类生存状况中令人极端痛苦、甚至造成巨大创伤的是，在这个多元性的世界中，做出选择依赖于以某种程度的确定性设想未来的能力。而且，除方便选择的规约之外，宗教信仰常常提供一种"神圣的"精神未来，即死后重生。

然而，对于死后重生之可能性的信念与认为心智身体整一而不可分的世俗科学观念互不相容。这些分歧不可调和：如果不存在任何分

---

① 对于选择的关注也表现在有关选择的本质和基础的大量学术研究中。例如，Robyn M. Dawes, *Rational Choice in an Uncertain World* (Orlando, Fla..: Harcourt Brace Jovanovich, 1988)中的文献目录。

② Avilshai Margalit, "Israel: The Rise of the Ultra-Orthodox," *The New York Review of Books* 36/17 (November 1989)，第39页。

③ Martin E. Marty and R. Scott Appleby, "Fundamentalisms Observed: A Hypothetical Family," *Bulletin of the American Academy of Arts and Letters* XLV/2 (November, 1991)，第13页。

④ Martin Marty and Scott Appleby, "Fundamentalisms Observed"，第15页。

离的实体或灵魂,那么身体死后便没有什么可以持续下去。那么未来就会是一片空白:即虚无。我猜想,宗教信仰和世俗科学信念之间的冲突将会持续并升级,成为未来数十年紧张分裂局势的政治/社会冲突的根源。

(尽管科学似乎受到尊崇,但这种冲突可能会非常紧张,因为有相对较少的人会关心物质的最终本质,关心宇宙的历史,或关心人类生理的分子过程。例如,人类的基因组序列研究得到支持,不是因为人们对基本知识的深切渴望,而是因为它可能对医疗产生实际效果——科研机构也正是据此"出售"基因组序列。这就是为什么基因工程得到的专款资金要多于超导超大型加速器的资金。[①] 然而,由于航天任务富有科幻的诱惑力,而且似乎很可能结束地理上的"收拢",所以即便是主要进行基本研究的任务都将继续获得专款资金。)

338

宗教信仰与世俗信念之间的冲突只是诸种共存的亚文化互不相容的规约所产生的大量分歧(种族的、经济的、宗教的等等)之一。这种分歧在未来数年将尤其显著,不仅因为经济机遇和经济回报的匮乏,而且因为人们不再相信内在且有益的历史进程,因而几乎没有共同的意识形态信念(共同的价值观和目标)来调解和统一不同亚文化的规约。而且这种分歧常常被媒体所激化,因为媒体往往会夸大并聚焦轰动性事件。其结果是加剧了文化焦虑,也加剧了丰富多样的选择所带来的痛苦的紧张状态。

尽管我们已丧失对光明未来的信念,但过去仍旧可为我们所用。然而,这种可供利用的过去并不产生于历史研究,而是从种族—神秘编造中散发出来的。面临一个受到局限的未来,各种群体与先辈一样求助于过去,而这个过去在很大程度上是由合理解释现时偏见的需要而选择和形成的。例如,原教旨主义者"回到'真实的或假定的过去,回到实际的或想象的理想原始状态和观念',并选取他们认为是根本的东

① 试图出售超导超大型加速器的人这样做也是根据其实际收益。就此问题,请见"Superconducting Super Collider as Panacea," *Science* 257 (July 1992),第 27 页。

西——未必是过去的全部，而是能够最好地强化他们信念的那些特征”。[1] 这种过去的后果之一便是它可能于现在的多元主义中（沿着第五大道）自豪地炫示招摇。

339

当每一种亚文化创造自己的过去——放大其优点，为其胜利感到自豪，加剧其不满，咀嚼其仇恨——时，它们都界定了自己的个性。由此，它们使自己与其他亚文化的差异得到强化和具体化。对往昔根基的寻觅导致了亚文化的孤立，而意识形态使这种孤立“合理化”。即，对种族身份和群体的重视可以部分地被理解为浪漫主义的一个非常晚近的表现，其中国家的凝聚力被认为是一种守旧武断的创造而遭到轻视，而种族关系则作为自然的、半生物性的规约而得到珍视。

以不确定性和危险性为特点的未来观强化了亚文化孤立，尤其是种族孤立。反言之：对于内在的历史进程的信念将人们的注意力导向共同的文化目标；而当人们有共同的目标时（例如在战斗或团体运动项目中），种族差异就变得毫不相关。而在缺乏共同目标（以对更美好未来的愿景为基础）的情况下，差异有所强化，其结果是人与人之间的不安全感和紧张状态。我们不确定自己的行为方式，或者更为准确地说是不确定他人对我们的行为常规会做出何种反应。因此我们从自己的同类、从种族共同体中寻求安全感。“一个稳定社区的魅力，”雷内·杜博斯写道，“在于它提供了精神上的舒适和慰藉，因为对于我们生活于其中的群体，我们能够理解他们的信念、习俗和偏见，而且由于他们的

---

① Debra Ladestro, “Is Fundamentalism Fundamentally Changing Society?” *The University of Chicago Magazine* 85/4 (April 1993)，第 18 页。引语来自 *Fundamentalisms Observed*, eds. Martin Marty and Scott Appleby 的引言。因此卡尔·休斯克关于历史无关性的观点（请见前文注 28）需要被证明是合理的。“历史”作为一种理解现在和解释现在的手段不具有相关性，但作为一种支撑政治/社会派系行为的手段则具有相关性。就此而言，苏珊·贝莉写道“这些正面冲突的最显著特征是为唤起印度的‘真正的’过去而进行的斗争。冲突双方的宣传者都经常宣称近来的历史为他们的事业提供了正当理由。”请见 Susan Bayly, “History and the Fundamentalists: India after the Ayodhya Crisis,” *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 46/7 (April 1993)，第 20 页。

行为几乎是可以预测的，因而也不可能令我们震惊。”[1]这至少部分解释了美国的黑人、拉美人、中国人和犹太人群体的聚居地，以及美国大学校园里的类似情况。

亚文化的相互孤立受到以下两种因素的激化，一是20世纪后期文化特有的专业化的加剧，二是每一专业领域中的信息过量。实际上在每一领域都有大量信息（书籍和期刊，传真和电子邮件，研讨与会议）有待吸收，以致于人们在自己的专业领域以外的交流变得越发困难，也越发鲜见。具有讽刺意味的是，亚文化内部信息量的增多减少了亚文化之间的交流。

340

当来自文化各个方面所包含的不同亚文化群体的个体数量增多时，深奥微妙和复杂精巧的程度便随之降低。多元主义和平等主义并肩同行。在种族、教育、语言或职业等方面的多元主义中繁荣发展的是人类行为中那些最少依赖于特权性文化适应的方面。这至少从一个层面解释了大众娱乐越来越在戏剧中突显暴力，在体育中强调体能，在通俗小说中偏重性，在电视节目中侧重头脑简单的问答节目、不甚深奥的脱口秀、以及粗俗的通常具有闹剧性的喜剧节目。

急剧增长的多元主义对于文化各个领域的影响并不相同。在行为领域——政治、宗教、社会和商业经济行为——各种选择往往相互排斥。尽管在理论上有做出妥协的可能性，但实际上很难实现，这恰恰是因为人们将观点立场作为原则问题而概念化（并在媒体上进行宣扬）。对于他们所“尽忠”的派系，反对堕胎和主张堕胎权利的立场互不相容；征税较低被认为会阻碍社会服务的增多；生态目标显然与商业目的相冲突；而主张死刑的人和反对死刑的人之间也不可调和。亚文化群体（以色列民族与阿拉伯民族，塞尔维亚人与穆斯林和克罗地亚人，非洲的对立部落，等等）之间在政治、经济和意识形态方面的差异无法轻易解决。而且土地掠夺和人口激增所导致的资源短缺也将激化这些冲突

---

① René Dubos, *Beast or Angel? Choices That Make Us Human* (New Yorl: Chalres Scribner's Sons, 1974)，第88页。

和对立。

然而，在艺术领域，即便各种风格的规约各不相同，且时而互不相容，却无需引发冲突。原因有很多。首先，在艺术中，物理空间和历史时间并不像在行为领域中那样受到限制。第二个原因与第一个相关，即我们的文化形成了一个独立的“审美”领域的概念，因而将艺术看作是一项令人愉悦、有时比较重要的消遣（艾略特称之为“高级娱乐活动”[superior amusement]），而不是必需品。因此，尽管我们相信行为的世界可能会在一些很重要的方面影响到艺术，但我们并不认为艺术会对经济状况、社会环境、政治抉择或宗教信条产生重大影响。简言之，我们为经济资源、政治抉择和宗教信条而斗争，是因为我们认为这些方面具有重大影响（或许是因为其空间和供应是有限的）。但我们不相信艺术作品具有这种重大影响力，或许除了在个人行为方面（例如，性和身体暴力），而即便如此我们仍有怀疑。当艺术作品被认为值得争夺、焚烧或审查时，几乎总是因为人们认为其政治/道德“寓意”会产生某些影响。当代批评理论力图揭示艺术作品的政治预设，其原因之一可能就是希望由此消除独立分离的“审美”范畴，暗示艺术与经济和政治同样具有影响力。 341

五

我们的文化对于未来的信念和感受所发生的变化——怀疑内在进步和历史必然性的存在，怀疑线性因果关系和创新价值的存在，等等——为风格共存留有余地。而且所有这些变化都对音乐的创作、批评和接受正在产生并将继续产生深远影响。

直到最近，浪漫主义的等式：创新＝创造力＝价值（而且常常反之亦然），是一个根深蒂固的文化信念。事实上，创新不仅被视为是可取的，它实际上是一种审美/历史的要求。布罗诺夫斯基认为：“我们不仅期待科学家也期待艺术家能够向前看，直面业已确立的规范，不是创造

可接受的东西而是创造将要被接受的东西。”①物理学家罗伯特·斯泰森·肖[Robert Stetson Shaw]将新奇性(等于模式变化)等同于创造性,认为水龙头滴水“超过较短一段时间便不是可以预测的模式。因此即便是像水龙头这样简单的事物也能够产生具有永久创造性的模式”。②

然而,19 世纪的受众常常难以理解和接受创新。他们的嘲弄导致了那些不被理解的作曲家的故事传说。用柏辽兹的话说:“伟大的音乐家与人类的几乎所有先驱有着同样的命运。贝多芬孤独寂寞,遭到误解,被人轻视,穷困潦倒;莫扎特永远在为生活必需品而奔忙,受到那些配不上他的赞助人的侮辱,去世时只留下 6000 法郎的债务;其他许多人亦如此。”③然而,历史——正如人们曾经相信的——将会给予创新以正当的理由,因为后世将理解并尊崇这些被误解的天才的创造力。这一信条有助于为 20 世纪 50 至 70 年代繁荣发展的复杂“实验”音乐提供正当理由。熟知将逐步引致欣赏,这一信念似乎也因视觉艺术中对现代主义的逐渐接受而得到证实。④

但普遍的接受并未出现,而且对文化和艺术音乐之未来的怀疑致使作曲家越发关注今天的听众,而非明日的声誉——后者自 19 世纪初以来就不是作曲家关注的问题。⑤ 从作曲家对今人理解的关注可以推断,“流芳千古”的价值标准在未来数年将变得不那么重要。(这一点在流行文化中非常显著,其中作品和风格都昙花一现,转瞬即逝。)因此,作曲家很可能更加多产:首先是因为能够引起未来鉴赏家兴趣的耗时

---

① J. Bonowski, “The Creative Process,” *Scientific American* 199/3 (September 1958),第 64 页。

② 引用于 James Cleick, *Chaos: Making a New Science* (New York: Penguin Books, 1987),第 362 页。

③ Hector Berlioz, *Evenings in the Orchestra*, translated and edited by Jacques Barzum (New York, 1956),第 107 页。

④ 这一点——以及作曲家对“静态”音乐和音色的兴趣——可能部分地解释了 20 世纪作曲家与画家而非作家结交并产生认同的倾向(而在 18、19 世纪作曲家更多地与作家结交)。

⑤ 毋庸赘言,名誉的刺激并未完全消失——尽管有些作曲家最终被人们铭记可能是因为他们的音乐理论和作曲前所设计的规约,而不是因为他们的音乐。

甚久的复杂作品似乎正让位于意在愉悦当下赞助者的音乐模式。其次是因为影响创作时间的因素之一是作曲技术选择在作曲家眼中的“严肃”程度——即，这些选择将对音乐未来的命运和作曲家身后的声名产生多大影响。[①] 对后世的关注往往会增强选择的严肃性，延长创作的时间。而如今对于未来声誉的关注有所减弱，这方便了作曲家做出选择，也缩短了创作时间。

343

这些对于后世的态度也同样影响着作品的规模和特点。在19世纪，伟大作品的创造似乎是通往未来显赫声名的必经之路。由于伟大性部分地通过宏伟崇高（审美经验的一个方面，在浪漫主义中尤其受到重视）而与规模相联系，因而对未来的希冀导致现在的巨硕庞大。而随着未来和未来的成名变得更加未定可疑，且规模和增长（“越大越好”）本身不再受到文化的重视，大型杰作也将大失其魅力和神韵。

在浪漫主义的意识形态中，伟大性不仅联系到规模，而且联系到对天才的珍视；而天才反过来又与创新的产生紧密相连。这种组合的发生是因为进步观使得创新成为一种重要的价值，变化也需要具有因果关联的媒介。天才即被认为是这种媒介。但如果未来是不可知的，充满偶然性，如果变化本身也不再是一种迫切的需求，那么范畴性新奇的产生（例如新的音乐规约的设计）就变得不那么重要，甚至没有意义，因为无法保证创新将“推动”音乐风格向前发展或将音乐引至任何方向——成为某种内聚性的可预测模式的组成部分。由于这些原因，在未来数年几乎不会有“让人脱帽致敬”的天才受到欢呼礼遇，创造性也不意味着设计新的规约（如序列主义或统计性技术）而是对现有规约模式进行创新性的改造和组合，尤其体现在风格的兼容并包中。

事实证明我们的时代是一个风格多元化的时代，不仅体现在作品

---

① 显然，创作语境的其他方面也影响着作曲家的作品产量。或许其中最重要的因素就是风格的状态。当指导作曲家创作的风格规约众所周知、牢固确立时，作品的出产率往往比较高；相反，当风格规约不确定、不清晰时，出产率则较低。

进一步提出一点评论。乍一看，在风格多元化的情形下权衡各种选择的相对优点似乎应当延长创作所需的时间。但由于对未来名声的态度发生了改变，使得选择似乎不那么困难，因而多种选择可能并不会增加创作的时间。

之间，而且体现在作品内部。理查德·塔鲁斯金对阿尔弗雷德·施尼特凯《第一交响曲》的描述表明其音乐具有毫无疑问的兼容并包性：这部作品“预示了他著名的‘复风格’[polystylistic]手法，现已被划归后现代主义。这是一场用典和直接引用（很多情况下是自我引用）的可怖狂欢，其中贝多芬、亨德尔、马勒、柴科夫斯基和约翰·施特劳斯互相推挤冲撞，然后进入雷格泰姆[ragtime]和摇滚，裹挟着爵士即兴独奏的片段。……所有风格和体裁都潜在地、不加分别地与这个普适的音乐溶剂关系密切”。[①] 而罗伯特·施瓦茨在写到一位美国作曲家的作品时，认为威廉·博尔科姆[William Bolcom]的《第五交响曲》和《小提琴 344 协奏曲》“是有失敬意的合成品，综合了斯特拉文斯基的新古典主义、受到乔·韦努蒂[Joe Venuti]启发的小提琴即兴连复段、挽歌的抒情风格以及从狐步舞到迪斯科的舞曲”。[②]

此类音乐，是由各种较为熟悉的风格和作品片段构成的大杂烩，提供了识别的乐趣：不是识别音乐的句法结果（即音乐中所暗示的尽管未必实现的目标），而是识别那些亲密友好的前景轮廓。被包围在多样性的不确定状态中，听者与熟知的风格和听来熟悉的模式在一起会感到“在家一般的轻松惬意”，即便有时他们无法说出音乐素材的具体来源。

在兼收并蓄的音乐中，各个部分的相互联系不是通过扩充的句法结构过程，而是通过累加性的接续。这种经验更像是认出熟悉的风格和昔日的“老友”，正如人们在艺术博物馆中从一幅经典画作走到另一幅画作，而不像观看一出戏剧动作的展开。音乐中往往不存在对长时段目标的意识，因而延迟的满足会降至最低限度。在 20 世纪的文化中——无论是新闻播报、肥皂剧还是杂糅艺术——接续连缀通常主导着进行。乔纳森·克拉默所谓的“瞬间音乐“[moment music]就是这些倾向的一个明显的例子：“各个瞬间……都是自足的段落，由音乐的间断而相互区分，这些段落更多意在让人听其本身，而不是聆听它们对

---

① Richard Taruskin, “A Post-Everythingst Booms,” *The New York Times*, Sunday, July 12, 1992; section 2, “Arts and Leisure”,第 20 页。

② Robert Schwarz, “A Post-Everhthingst Booms”,第 24 页。

音乐进行的参与。”①当延迟的满足不再是一项重要的文化价值时，对当下的模式构建、有趣刺激的音响效果和引人好奇的织体安排进行前景性的游戏将成为大多数文化群体的音乐特点。

艺术中杂糅性兼容并包的理论问题与作品中不同片段和风格之间相互关系（无论远近）的基本原理（如果有的话）相关：这一问题鲜有涉及，遑论解决。例如，有可能形成一套修辞接续的理论，或许以某种逐渐发展的“常规”实践为基础。但由于很难得出一套纯粹的音乐理论，因而人们会倾向于对兼容性作品中的接续进行“解释说明性”的语词叙述。然而，这个“问题”可能只是虚幻的，因为仅当审美和意识形态假定有机整体的价值时，对这种接续进行解释才有重要意义，而这种有机整体的价值却已变得越来越没有说服力。尤其若听者只是零散地听听音乐，那么有机整体的理论和审美必然性在很大程度上都没有意义。　345

这一审美问题关注的是这些接续段落是否可以被评价——即，所有的段落都一样好吗？要回答这个问题，必须意识到所有评价都依赖于对特定环境下可以获得的各种选择有所了解。因此，尽管可以对风格规约已经熟知（明确的或默认的）的音乐进行评价，但不可能评价极具兼容性的音乐作品，除非发展出某一套支配接续概率的规约。然而，在兼容并包的多元主义情况下，批评可能成为一种重要向导，指引人们穿行于音乐文化的混杂道路中。

在艺术中，风格多样性并不引发分歧或阻碍欣赏，因为平等主义这一当代意识形态的重要组成部分，导致亚文化风格、尤其是“种族”风格内部高度的风格冗余和作曲技术冗余。这种冗余和曲目冗余（录音技术使之成为可能）一道，将缓和亚文化差异。对这种平等主义倾向产生极大强化作用的是大众传媒，他们的技术需要和经济需求要求吸引文化上具有异质性的庞大受众。作为一个曾经的步兵部队成员，我可以肯定地说，受众的规模越大，文化差异越大，那么其话题的共同点越少（仅限于性、食物、电视节目和电影），所呈现出的冗余程度越高。因此，

① Jonathan Kramer, *The Time of Music*，第50页。

尽管冗余的增加很可能是所有亚文化风格的共同特点，但它在大众传媒文化中尤为显著。

六

在过去大约50年中，作品之间的风格多元性和作品内部的兼收并蓄性的"合法性"已日渐得到承认。合法性成为可能，是因为当线性因果关系不再是主要的概念化模式时，必要性和必然性便不再构成令人信服的审美规约。① 那么偶然性便可以在艺术中发挥作用；而当偶然性得到允许，审美上有序高效的组织结构便不再是一项中心价值。在未来数年，可供观察的有趣变化之一就是不同种类的音乐之间相互接续和联系的概率，这些音乐类型将构成兼容并包的风格。当概率在艺术思考中变得重要时，统计学将成为人文学科中一门具有影响力的学科，尤其是在对时间艺术和风格历史进行理论概括的过程中。

正如作品之间的风格多元化与人们缺乏对长时段的线性历史进程的信念有关，兼容并蓄——作品内部的多元化——则与人们对长时段布局的兴趣和信念有所减弱相联系。因而关于未来的不确定性影响到审美领域，质疑着长时段目标的可能性甚或是可取性。其后果之一便是调性音乐特有的在句法结构上高度组织化的形式和等级结构将不那么常见。取而代之的是，形式将成为我所谓的"统计性的"东西，等级结构也是连续、浮现的。统计性结构以音乐的次要因素（如音色、速度、力度、音区、节拍和形态）为基础，因而与句法性结构相比，它对特权性学

① 追溯"必要性和必然性"作为审美价值的发展过程是一件非常有趣的事情。我猜想，这两者在19世纪的音乐美学中重要性大增，与调性句法的习得性规约的逐渐弱化相关。十二音技法除了提供限制并方便作曲选择的规约之外，另一好处便是它似乎保证了某种作曲的"必要性"，其中作品的音高就像步兵部队的军人一样，应当"全部到齐并报告所处位置"！

习的依赖较小。[1]

对不依赖特权性学习的艺术加以重视是平等主义的一个方面，是浪漫主义的一个组成部分，在我们这个时代日渐强势。平等主义的根本原则是如下信念，即对文化方面的组织规划应当使得每个人都在同一起跑线开始他们的人生旅程。因此，平等主义珍视任何被认为是自然的、天生的东西，而非传统常规和习得性的事物。源自财富继承或阶层差别的学习受到贬低和蔑视。学术界平等主义的力量和盛行态势表现为对其反面——即"精英主义"[elitism]——的鄙视。（当然，讽刺的是，最鄙视精英主义的人往往正是经济/教育精英群体的成员。）　347

平等主义对艺术产生了重大影响。它认为艺术欣赏应当尽可能产生于对艺术中各种关系进行直接且不受影响的理解。品味应当是自然的，而不是经过教养的。尽管平等主义受到年龄、教育和经济条件的限定，但它明显体现在当代娱乐消遣的许多方面：例如，许多流行音乐所体现出的高度冗余和持续活力；电视电影中非常流行的善恶对峙的简单情节，常常以暴力为特点；体育运动中以体能为主导的对抗性较量，如拳击、足球甚至是篮球。[2] 在音乐中，平等主义既表现在对次要音乐要素的显著侧重，也表现在用来使广大听众理解作品的高度冗余。相对独立于学习的"自然的"音乐要素在流行音乐中尤为显著：规则的节拍，不甚复杂的织体，极端性的力度，简单且重复的和声序进等等。

在教育方面，平等主义导致了一种泛文化主义[panculturalism]，其中人们所阅读的文学作品、观看的美术作品、聆听的音乐作品来自各种文化——越有异域风情就越好。因为异域风情削弱了特权性学习——即上流阶层环境中的学习——的基础。首次遇到《罗摩衍那》

---

① 关于统计性和句法性等级结构以及主要和次要音乐要素的探讨，请见 Meyer, *Style and Music*, 第 14—15 页，303—325 页。

② 此类体育项目具有平等主义性质，是因为竞争和对抗显然是人类（尤其是男性）根深蒂固的行为方式。在此类项目中可以获得多种享受，有的人主要针对行动中的蛮力产生积极回应，也有懂行者熟知其中的比赛规则、统计数据、历史发展和专有名称，还有人欣赏的是比赛中精湛的战术运用和运动员的技能。各种大众娱乐（如体育和肥皂剧）的狂热爱好者形成各种亚文化群体，各自都有特殊的、群体内部的知识、刊物、术语和习俗。

[Ramayana]或者巴厘岛音乐时，所有的西方学生——无论他们对自己文化的了解有多精深——都是平等的。风格多元化促进了经验上的平等性。其结果往往是随意了解，是异域文化的“行头装饰”，而不是风格规约的充分内化。

平等主义已经从听者个人的层面“扩散”到整个艺术领域。正如所有的听者、读者和观者都应当平等起步，所有的艺术风格——过去的和现在的，西方的和非西方的——也在某种程度上被同等看待。正如任何听者都没有特权，风格也同样如此。硬摇滚与新奥尔良爵士同样重要(或同样“具有相关性”)，新奥尔良爵士也与巴洛克音乐同样有价值。尽管只有很少一部分作品、表演者和音乐群体在充满竞争的艺术世界中获得成功，但对艺术作品进行明确的价值判断在某些学术圈中被视为怀有恶意，有精英主义倾向。

348

因此与平等主义相联系的是对所谓经典[canon]的轻视。这一状况非常复杂，因为我们不清楚遭到否定的究竟只是以已故欧洲白人男性的作品为基础的经典，还是经典这一观念的有效性。在前一种情况下，人们所迫切要求的是对经典的修正而非拒斥。而在第二种情况中，经典的社会合法性遭到质疑，因为赋予任何作品或风格以特权都是非平等主义的。

经典受到质疑，部分原因在于在一个风格多元、兼容并包的环境中进行价值判断非常困难(正如前文所说)。尽管有经验的听者可能会在某种文化或亚文化风格的内部对经典进行修改，但当极端的多元兼容状态盛行时，关于规约的知识将会流于肤浅，所产生的任何“经典”也都很可能是武断且古怪的。[①] 更为普遍的是，贬低经典(任何经典，不仅限于已故欧洲白人男性创造的经典)就是否认审美作为一个独立领域的观念，该领域的目标是感受和理解而非行动。那么，当今对经典的贬低似乎得自如下论断，即艺术总是政治性的。

---

① 当然，某部作品被选中，可能并非出于审美价值方面的原因——或许是因为该作品尤其代表着某种体裁或风格，或者是因为其政治“寓意”，或者是由于它所引发的愉悦联想。

显然，平等主义的兴起与价值判断的消亡对批评具有重要影响。由于难以对具体作品进行价值判断，因而侧重点放在了表演的质量上。对表演的评价不仅要依据相互的比较，而且要与过去的录音(有时是非常久远的录音)进行比较。尽管评价新作可能会出现问题，但绝不会缺乏对旧作的诠释；这些诠释产生于个人偏好、政治倾向和媒体所促动的时尚三者之间的互动。由此看来，似乎可以将解构理解为与平等主义相关的一种诠释/批评理念。

七

所有这一切将把我们带向何方？恰恰没有方向。我们的文化是并将继续是一种“布朗式运动”[Brownian-motion]的文化。物理学家麦克斯韦将布朗式运动比作“一群蜜蜂，其中每一只蜜蜂都奋力飞翔，一只朝这儿，一只朝那儿，但整个蜂群要么停滞不动，要么在空中非常缓慢地行进”。[1] 这样的文化无关时间，不呈线性，具有多元性和包容性。这个蜂群可以很容易地容纳当代施尼特凯式的、赖克式的和凯奇式的蜜蜂；包容标准保留曲目、早期音乐、乡村音乐、爪哇佳美兰音乐和摇滚乐这样的蜜蜂。而且正如将有各种共存风格的大量汇集，也将有大体相互区分的听众和赞助人共存于多元主义状态中。偏爱艺术歌曲音乐会的人很少参加当代音乐的音乐会，而分别聆听这两种音乐会的人也不大可能是乡村音乐和西部音乐的爱好者。蜂群也会涌入其他艺术领域和各种学科中，无论是行为科学还是哲学，是历史还是艺术理论。

349

受到媒体的放大和强化作用，我们的文化奔忙于各种活动[activity]，尽管不是具有目标导向的线性运动意义上的行动[action]。实际上，“活动”的尤为显著恰恰是因为我们对世界的理解不再依照一个高

---

① Clerk Maxwell, “Science and the Nonscientist,” *New York Times Book Review*, April 4, 1965，第2页。

层次的模式，不再展望"在彩虹的那边"有一个笑脸相迎的未来。但是，尽管前景可能仍旧充满狂乱的活动，但我们的文化作为一个整体将逐渐走向某种平衡稳定的状态。

我们应当如何应对这种蜂群般的活动状态？既然我相信这种状态将会持续相当长的时间，那么我们必须学会适应它，甚或最终享受它。这一美好的愿望引起我的追忆。去年，当我们坐在我母亲乡村住宅的花园里时，一群觅食的蜜蜂让我们有些不安。我那100岁高龄的母亲的一句箴言缓解了我们的忧虑，用在此处可能非常恰当：

> "你不惹蜂，蜂不惹你。"
>
> "Let the bee be, and the bee will let you be."①

---

① 我尤其感谢珍妮特·列维[Janet Levy]对此文章认真细致带有思考的阅读使我理清自己的思考和写作。她还努力控制我那种过分概括的倾向。同样感谢弗雷德·勒达尔[Fred Lerdahl]、卡琳·迈尔[Carlin Meyer]和西德尼·维巴[Sidney Verba]给我中肯的批评和有益的建议。他们为控制我的胡思乱想所做出的努力并不完全成功，这是由于我的自我放纵，而不是他们的失察疏忽。

参考文献

A

Ackerman, James S. "A Theory of Style," *Journal of Aesthetics*, 20 (Spring, 1962): 227—237.

阿克曼,"风格理论"

Ames, Van Meter. "The New in the Novel," *Journal of Aesthetics*, 21 (Spring, 1963):243—250.

埃姆斯,"小说中的创新"

Arp, Hans. "Concrete Art." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellmann and Charles Feidelson, pp. 49 — 53. New York: Oxford University Press, 1965.

阿尔普,"具体艺术"

Asch, Solomon E., and Ebenholtz, Sheldon M. "The Principle of Associative Symmetry," *Proceedings of the American Philosophical Society*, 106 (April, 1962): 135—163.

阿希和埃本霍茨,"结合对称原理"

Ashton, Doré. "Mark Tobey," *Evergreen Review*, 4 (January-February, 1960): 29—32.

阿什顿,"马克・托比"

Attneave, Fred. "Stochastic Composition Processes," *Journal of Aesthetics*, 17 (June, 1959): 503—510.

阿特尼夫,"随机作曲程序"

B

Babbitt, Milton. "Review of René Leibowitz, *Schoenberg et son école, Journal of the American Musicological Society*, 3 (Spring, 1950): 57—60.

巴比特，勒内·莱博维茨《勋伯格与他的学派》书评

——. Review of *Quatrième Cahier: Le Système dodécaphonique*, ibid. (Fall, 1950): 264—267.

——，《第四记录：十二音体系》书评

——. "Who Cares If You Listen?" *High Fidelity Magazine*, February, 1958, p. 38+.

——，"谁在乎你听不听？"

—— "Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants," *Musical Quarterly*, 46 (April, 1960): 246—259.

——，"作为作曲决定因素的十二音不变量"

——. "Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium," *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 49—79.

——，"十二音节奏结构与电子媒介"

Bach, C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William Mirchell. New York: W. W. Norton & Co., 1949.

巴赫，C. P. E.《论键盘乐器演奏艺术的真谛》

Backus, John. "*Die Reihe*: A Scientific Evaluation," *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 160—171.

巴克斯，"序列：一种科学评估"

Bagby, Philip. *Culture and History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.

352

巴格比，《文化与历史》，夏克等中译本，上海：上海人民出版社，1987 年。

Baker, Robert Allen. "A Statistical Analysis of the Harmonic Practice of the 18th and Early 19th Centuries." Ph. D. dissertation, University of Illinois, 1963.

贝克，"18 世纪与 19 世纪早期和声实践的统计分析"

Barron, Frank. "The Psychology of Imagination," *Scientific American*, 199 (September, 1958): 151—166.

巴伦，"想象心理学"

Barth, John. *End of the Road*. New York: Avon Books, 1958.

巴斯，《路的尽头》，王艾、修芸中译本，南京：译林出版社，1998 年。

Beardsley, Munro. "On the Creation of Art," *Journal of Aesthetics*, 23 (Spring, 1965): 291—304.

比尔兹利，"论艺术创造"

Békésy, Georg von. "The Ear," *Scientific American*, 147 (August, 1957): 66—78.

贝凯西，"耳朵"

Bell, Clive. *Art*. London: Chatto & Windusm 1949.

贝尔，《艺术》

Berenson, Bernard. *Aesthetics and History*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954.

贝伦森,《美学与历史》

Berio, Luciano. "Form." In *The Modern Composer and His World*, edited by John Beckwith and Udo Kasemets, PP. 140—145. Toronto: University of Toronto Press, 1961.

贝里奥,"形式"

Berlin, Isaiah. "Determinism, Relativism, and Historical Judgements." In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 320—329. Glencoe, III.: Free Press, 1962.

伯林,"决定论、相对论与历史判断"

Blackmur, R. P. *Form and Value in Modern Poetry*. New York: Doubleday Anchor Books, 1957.

布莱克默,《现代诗歌中的形式与价值》

Berlyne, D. E. "Curiosity and Exploration," *Science*, 153 (July 1, 1966): 25—33.

伯莱因,"好奇与探索"

Bloch-Michel, Jean. "The Avant-Guarde in French Fiction," *Partisan Review*, 25 (Summer, 1958): 467—471.

布洛赫—米歇尔,"法国小说中的先锋派"

Boulding, Kenneth. *The Meaning of the 20th Century*. New York: Harper & Row, 1964.

博尔丁,《20 世纪的意义》

Boulez, Pierre. "Schönberg Is Dead," *The Score*, no. 6 (May, 1952), pp. 18—22.

布列兹,"勋伯格死了"

——. " 'At the ends of fruitful land ... ,' " *Die Reihe*, vol. 1: *Electronic Music*, pp. 19—29. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1958.

——,"'在沃野的尽头……'"

——. "Sonate, que me veux-tu?" *Perspectives of New Music*, 1 (Spring, 1963): 32—44.

——,"奏鸣曲,你究竟要我怎样?"

Brady, Joseph V. "Ulcers in 'Executive' Monkeys," *Scientific American*, 199 (October, 1958): 95—100.

布雷迪,"'主动性'猴子的胃溃疡"

Brindle, Reginald Smith. "Current Chronicle — Italy," *Musical Quarterly*, 44 (January, 1958): 95—101.

布林德尔,"当代编年——意大利"

——. "Current Chronicle — Italy," *ibid.*, 47 (April, 1961): 247—255.

——,"当代编年——意大利"

Broadbent, D. E. *Perception and Communication*. New York: Pergamon Press, 1958.

布罗德本特,《感知与交流》

——. "Attention and Perception of Speech," *Scientific American*, 206 (April, 1962): 143—151.

——,"言语的注意力与感知力"

——. "Information Processing in the Nervous System," *Science*, 150 (October 22, 1965): 457—462.

——,"神经系统中的信息处理"

Brown, G. Spencer. "Chance and Control: Some Implications of Randomization." In *Information Theory*, edited by Colin Cherry, pp. 8—17. New York: Academic Press, 1956.

布朗,"偶然与控制:随机化的几点暗示"

353 Burt, Francis. "An Antithesis," *The Score*, no. 19 (March, 1957), pp. 60—74.

伯特,"反题"

Bury, J. B. *The Idea of Progress*. New York: Macmillan Co., 1932.

伯里,《进步的观念》

C

Cage, John. *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.

凯奇,《无声》

Cahill, James F. "Confucian Elements in the Theory of Painting." In *The Confucian Persuasion*, edited by Arthur F. Wright, pp. 115—140. Standford, Calif.: Standford University Press, 1960.

高居翰,"绘画理论中的儒家元素"。

Chaudhury, Pravas Jivan. "The Theory of Rasa," *Journal of Aesthetics*, 11 (December, 1952): 147—150.

查乌杜里,"拉萨理论"

——. "Indian Poetics," *ibid.*, 19 (Spring, 1961): 289—294.

——,"印度诗学"

Cherry, Colin. *On Human Communication*. New York: Science Editions, 1961.

切里,《论人类的交流》

Chomsky, Noam. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton & Co., 1963.

乔姆斯基,《句法结构》,邢公畹等中译本,北京:中国社会科学出版社,1979 年

Clarke, Henry Leland. Review of Benjamin Britten's *War Requiem*, *Notes*, 22 (Winter, 1965—1966): 958.

克拉克,本杰明·布里顿《战争安魂曲》乐评

Cogan, Marc R. "Homo Faber: The Process of Poetry," *Chicago Literary Review*, 3 (April-May, 1966): 2.

柯冈,"能干的法贝尔:诗歌的进程"

Cohen, I. Bernard. "Science and the Nonscientist," *New York Times Book Review*, April 4, 1965, p. 2.

科恩,"科学与非科学家"

Cohen, Joel E. "Information Theory and Music," *Behavioral Science*, 7 (April, 1962): 137—163

科恩,"信息论与音乐"

Cohen, John. "Subjective Probability," *Scientific American*, 197 (November, 1957): 128—138.

科恩,"主观概率"

Cohen, Morris R. *A Preface to Logic*. New York: Henry Holt & Co., 1944.

科恩,《逻辑学引论》

——. *Reason and Nature*. Glencoe, Ill.: Free Press, 1964.

——,《理性与自然》

Cohen, Sidney. "LSD and the Anguish of Dying," *Harper's Magazine*, 231 (September, 1965): 69—72.

科恩,"致幻剂 LSD 与死亡的痛苦"

Cone, Edward T. "Analysis Today," *Musical Quarterly*, 46 (April, 1960): 172—188.

科恩,"今日分析"

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. London: Oxford Paperbacks, 1962.

柯克,《音乐语言》,茅于润中译本,北京:人民音乐出版社,1981 年。

Coons, Edgar, and Kraehenbuehl, David. "Information as Measure of Structure in Music," *Journal of Music Theory*, 2 (November, 1958): 127—161.

库恩斯和克朗恩布尔,"作为音乐结构度量的信息"。

Cooper, Grosvenor W., and Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

库伯和迈尔,《音乐的节奏结构》

"Crisis in Criticism," *The Times Literary Supplement*, June 23, 1966, pp. 545—546.

"批评中的危机"

"The Cybernated Generation," *Time*, April 2, 1965, pp. 84—91.

"自动控制化生成"

D

Deutch, Babette, *Poetry in Our Time*. New York: Doubleday Anchor

Books, 1963.
多伊奇,《我们时代的诗歌》
Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co., 1034
杜威,《艺术即经验》,高建平中译本,北京:商务印书馆,2005年。
Dray, William. " 'Explaining What' in History." In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 403—408. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.
德雷,"历史中'解释什么'"

E

Eimert, Herbert. "What Is Electronic Music?" *Die Reihe*, vol. 1: *Electronic Music*, pp. 1—10. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1958.
艾默特,"何为电子音乐?"
——. "The Composer's Freedom of Choice," *ibid.*, vol. 3: *Musical Craftsmanship*, pp. 1—9. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1959.
——,"作曲家的选择自由"
Einstein, Alfred. *Essays on Music*. New York: W. W. Norton & Co., 1962.
爱因斯坦,《音乐文集》
Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1941.
艾略特,《文选》
——. *Notes toward the Definition of Culture*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1949.
354
——,《论文化定义的札记》
——. *Selected Prose*. Edited by John Hayward. Harmondsworth: Penguin Books, 1955.
——,《散文选》
——. "Myth and Literary Classicism." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellman and Charles Feidelson, pp. 679—681. New York: Oxford University Press, 1965.
——,"神话与文学中的古典主义"
Ellman, Richard, and Feidelson, Charles, eds. *The Modern Tradition*. New York: Oxford University Press, 1965.
埃尔曼和菲德尔逊编,《现代传统》
Etzioni, Amitai. "On the Process of Making Decisions," *Science*, 152 (May 6, 1966): 746—747.
艾兹尼,"论决策过程"
Eyring, Henry. "This Changing World," *AAAS Bulletin*, 10 (September, 1965): 1—4.
埃林,"这个变化的世界"

F

Ferguson, Donald N. *Music as Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960.

弗格森,《作为隐喻的音乐》

Fiske, D. W., and Maddi, S. R. *Functions of Varied Experience*. Homewood, Ill.: Dorsey Press, 1961.

费斯克和马蒂,《不同经验的功能》

Fitts, Paul M. "The Influence of Response Coding on the Performance of Motor Tasks." In *Current Trends in Information Theory*, edited by Brockway Mcmillan and others, pp. 47—75. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1962.

费茨,"反射编码对活动表现的影响"

Frankel, Charles. "Explanation and Interpretation in History." In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 408 — 427. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.

弗兰克尔,"历史中的解读与诠释"

Freud, Sigmund. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. Translated by James Strachey. New York: Bantam Books, 1960.

弗洛伊德,《集体心理学与自我的分析》

Friedländer, Maz J. *On Art and Connoisseurship*. Boston: Beacon Press, 1960.

弗里德兰德,《论艺术与鉴赏》

G

Gardiner, Patrick (ed.). *Theories of History*. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.

加迪纳编,《历史理论》

Gardner, Martin. "Can Time Go Backward?" *Scientific American*, 216 (January, 1967): 98—108.

加德纳,"时光能否倒流?"

Geertz, Clifford. "The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man." In *New Views of the Nature of Man*, edited by John R. Platt, pp. 93—118. Chicago: University of Chicago Press, 1965.

格尔茨,"文化概念对人的概念的影响"

Gellner, Ernest. "Holism versus Individualism in History and Sociology." In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 489—503. Glencoe, Ill. Free Press, 1962.

格尔纳,"历史与社会学中的整体主义与个人主义"

Genauer, Emily. "Some Forgeries We Have Loved," *Herald Tribune* ("The Lively Arts"), February 19, 1961, p. 19.

吉诺,"我们所热衷的一些赝品"

Gerhard, Roberto. "Apropos Mr. Stadlen," *The Score*, no. 23 (July, 1958), pp. 50—57.
格哈德,"恰好是斯塔德伦先生"
Getzels, J. W., and Jackson, P. W. "The Highly Intelligent and Highly Creative Adolescent: A Summary of Recent Research Findings." In *The Third Research Conference* (1959) *on the Identification of Creative Scientific Talent*, edited by Calvin W. Taylor. Salt Lake City: University of Utah Press, 1960.
盖策尔斯和杰克逊,"高智商和强创造力的青少年:新近研究结果总结"
Gilman, Richard. "Total Revolution in the Novel," *Horizon*, 4 (January, 1962): 96—101.
吉尔曼,"小说中的彻底革命"
Glass, Bentley. "The Ethical Basis of Science," *Science*, 150 (December 3, 1965): 1254—1261.
355
格拉斯,"科学的伦理基础"
Goldenstein, M. H.; Kiang, S.; and Brown, R. H. "Responses of the Auditory Cortex to Repetitive Stimuli," *Journal of the Acoustical Society of America*, 31 (March, 1959): 356—364.
戈登斯坦,江和布朗,"听皮层对重复刺激的反应"
Goldwater, Robert. "Reflections on the Rothke Exhibition," *Arts*, 35 (March, 1961): 42—45.
戈德沃特,"罗思科画展上的反思"
Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. New York: Bollingen Foundation, 1960.
贡布里希,《艺术与错觉》,林夕、李本正、范景中中译本,长沙:湖南科学技术出版社,1999年。
Gradenwitz, Peter. "The Performer's Role in the Newest Music," *The Chesterian*, 34 (Autumn, 1959): 61—64.
格拉顿维茨,"表演者在新音乐中的作用"

H

Hamilton, Edith. *The Greek Way to Western Civilization*. New York: Mentor Books, 1948.
汉密尔顿,《希腊精神:西方文明的源泉》,葛海滨中译本,沈阳:辽宁教育出版社,2005年。
Hamilton, Ian. "Serialism." In *The Modern Composer and His World*, edited by John Beckwith and Udo Kasemets, pp. 49—56. Toronto: University of Toronto Press, 1961.
汉密尔顿,"序列主义"
Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. Translated by Gustav Cohen. Lon-

don: Novello, Ewer & Co. 1891.
汉斯立克,《论音乐的美》,杨业冶中译本,北京:人民音乐出版社,2003 年。
Hanson, Norwood R. *Patterns of Discovery*. London: Cambridge University Press, 1965.
汉森,《发现的模式》
Harris, Richard. "The Forgery of Art," *The New Yorker*, 37 (September 16, 1961): 112—145.
哈里斯,"艺术赝品"
Harrison, J. M., and Irving, R. "Visual and Nonvisual Auditory Systems in Mammals," *Science*, 154 (November, 1966): 738—743.
哈里森和埃尔文,"哺乳动物中的视觉和非视觉听觉系统"
Hatch, Robert. "Laughter at Your Own Risk," *Horizon*, 3 (September, 1960): 113—116.
哈奇,"嘲笑你自己的风险"
Hebb, Donald O. *The Organization of Behavior*. New York: Science Editions, 1961.
赫布,《行为的组织》
Heilbroner, Robert L. *The Future as History*. New York: Grove Press, 1961.
海尔布罗纳,《作为历史的未来》
Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy*. New York: Harper Torchbooks, 1962.
海森伯格,《物理学和哲学》,范岱年中译本,北京:商务印书馆,1999 年。
——. "Non-Objective Science and Uncertainty." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellman and Charles Feidelson, pp. 444—450. New York: Oxford University Press, 1965.
——,"非客观科学与非确定性"
Held, Richard. "Plasticity in Sensory-Motor Systems," *Scientific American*, 213 (November, 1965): 84—94.
赫尔德,"感觉运动系统中的可塑性"
Held, Richard, and Freeman, Sanford J. "Plasticity in Human Sensori-motor Control," *Science*, 142 (October 25, 1963): 455—461.
赫尔德和弗里德曼,"人类感觉运动控制中的可塑性"
Heron, Woodburn. "The Pathology of Boredom," *Scientific American*, 196 (July, 1959): 52—56.
海伦,"枯燥病理学"
Hess, Eckhard. "Attitude and Pupil Size," *Scientific American*, 212 (April, 1965): 46—54.
海斯,"态度与瞳孔大小"

Hildebrand, Joel H. "Order from Chaos," *Science*, 150 (October 22, 1965): 441—450.
希尔德布兰德,"来自混沌的秩序"
Hiller, Lejaren A. "Computer Music," *Scientific American*, 201 (December, 1959): 109—120.
希勒,"计算机音乐"
Hiller, Lejaren A. "Information Theory and Musical Analysis." Unpublished manuscript, 1961.
希勒,"信息论与音乐分析"
Hiller, Lejaren A., and Bean, Calvert. "Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions," *Journal of Music Theory*, 10 (Spring, 1966): 96—137.
356
希勒和比恩,"四首奏鸣曲呈示部的信息论分析"
Hiller, Lejaren A., and Beauchamp, James. "Research in Music with Electronics," *Science*, 150 (October 8, 1965): 161—169.
希勒和比彻姆,"音乐的电子技术研究"
Hiller, Lejaren A., and Isaacson, Leonard M. *Experimental Music*. New York: McGraw-Hill Book Co., 1959.
希勒和伊萨克森,《实验音乐》
Hirsch, Jerry. "Behavior Genetics and Individuality Understood," *Science*, 142 (December 13, 1963): 1436—1442.
赫施,"行为遗传学与被理解的个性"
Hofstadter, Albert. "Validity versus Value: An Essay in Philosophical Aesthetics," *Journal of Philosophy*, 59 (1962): 607—617.
霍夫斯塔特,"有效性与价值:哲学美学论文一篇"
Hoijer, Harry. "The Relation of Language to Culture." In *Anthropology Today*, edited by Sol Tax, pp. 258—277. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
霍伊格尔,"语言与文化的关系"
Hughes, H. Stuart. *Consciousness and Society*. New York: Vintage Books, 1958.
休斯,《意识与社会》
Huizinga, Johan. "A Definition of the Concept of History." In *Philosophy and History*, edited by Raymond Klibansky and H. J. Paton, pp. 1—10. New York: Harper Torchbooks, 1963.
赫伊津哈,"历史概念的定义"。

J

James, William. *Principle of Psychology*. New York: Dover Publications, 1950.
詹姆斯,《心理学原理》,田平中译本,北京:中国城市出版社,2010 年。

K

Kaprow, Allan. "The Legacy of Jackson Pollock," *Art News*, 57 (October, 1958): 24—26.

卡普罗,"杰克逊·波洛克的遗赠"

Keats, John. *Letters*. Edited by Maurice Buxton Forman. New York: Oxford University Press, 1935.

济慈,《书信集》,傅修延中译本,北京:东方出版社,2002年。

Kenner, Hugh. "Waiting for Godot to Begin," *WFMT Perspective* (Chicago), January, 1962, p. 49.

肯纳,"等待戈多开始"

King, Gilbert. "What Is Information?" In *Automatic Control*, edited by the Editors of *Scientific American*, pp. 83—86. New York: Simon & Schuster, 1955.

金,"何为信息?"

Klammer, Armin. "Webern's Piano Variations, Op. 27, 3rd Movement," *Die Reihe*, vol. 2: *Anton Werern*, pp. 81—92. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1959.

克拉默,"韦伯恩钢琴变奏曲作品27第三乐章"

Koestler, Arthur. "The Anatomy of Snobbery." In *The Anchor Review*, no. 1, pp. 1—25. New York: Doubleday Anchor Books, 1955.

库斯勒,"解剖势利"

Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1935.

科夫卡,《格式塔心理学原理》,黎炜中译本,杭州:浙江教育出版社,1997年。

Kohl, Herbert. *The Age of Complexity*. New York: Mentor Books, 1965.

科尔,《复杂的时代》

Kohn, Karl. "Current Chronicle — Los Angeles," *Musical Quarterly*, 49 (July, 1963): 360—69.

科恩,"当代编年——洛杉矶"

Kraehenbuehl, David, and Coons, Edgar. "Information as a Measure of the Experience of Music," *Journal of Aesthetics*, 17 (June, 1959): 510—522.

克雷恩布尔和库恩斯,"作为音乐经验度量的信息"

Krenek, Ernst. "Extents and Limits of Serial Techniques," *Musical Quarterly*, 46 (April, 1960): 210—232.

克热内克,"序列技法的拓展与局限"

——. "Serialism." In *The Modern Composer and His World*, edited by John Beckwith and Udo Kasemets, pp. 65—71. Toronto: University of Toronto Press, 1961.

——,"序列主义"

——. "Tradition in Perspective," *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 27—38.

——,"合理看待传统"

Krieger, Murray. "Tragedy and the Tragic Vision," *Midway* (Chicago), no. 27 (Summer, 1966), pp. 2—25.

357

科里格,"悲剧与悲剧眼光"

Kris, Ernst. *Psychology Explorations in Art*. New York: International Universities Press, 1952.

克里斯,《艺术中的心理学与解释》

Kroeber, A. L. *Anthropology*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1948.

克罗伯,《人类学》

——. *Anthropologist Looks at History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.

——,《人类学家看历史》

——. *Style and Civilizations*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1963.

——,《风格与文明》

Kuhn, Thomas S. *The Structure of Scientific Revolution*. International Encyclopedia of Unified Science, vol. 2, no. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

库恩,《科学革命的结构》,金吾伦、胡新中译本,北京:北京大学出版社,2004年。

L

Lancaster, Clay. "Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting: The 'Six Limbs' of Yasodhara and the 'Six Principles' of Hsieh Ho," *Journal of Aesthetics*, 11 (December, 1952): 95—104.

兰卡斯特,"理解印度与中国绘画的关键"

Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key*. New York: Mentor Books, 1951.

朗格,《哲学新解》

Lewin, David. "A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music," *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 89—116.

列文,"十二音音乐中的截段联系理论"

Ligeti, György. " Pierre Boulez," *Die Reihe*, vol. 4: *Young Composers*, pp. 36—62. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1960.

利盖蒂,"皮埃尔·布列兹"

Lockspeiser, Edward. *Debussy*. London: J. M. Dent & Sons, 1936.

洛克斯派瑟,《德彪西》

Loehr, Max. "Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting,"

Journal of Aesthetics, 24 (Fall, 1965): 37—43.
罗樾,"中国绘画史的一些基本问题"
Longman, Lester D. "Criteria of Criticism in Contemporary Art," *Journal of Aesthetics*, 18 (March, 1960): 285—293.
朗曼,"当代艺术的批评标准"
Lord, Catherine. "Organic Unity Reconsidered," *Journal of Aesthetics*, 22 (Spring, 1964): 263—268.
洛德,"有机整体再思考"
Lowell, Robert. *The Old Glory*. New York: Noonday Press, 1966.
洛威尔,《星条旗》
Lowinsky, Edward E. "Musical Genius — Evolution and Origins of a Concept," *Musical Quarterly*, 50 (July and October, 1964): 321—340, 476—495.
洛温斯基,"音乐天才——概念的起源与发展"
Luchtung, Wolfgang A. "'Hiroshima, Mon Amour,' Time, and Proust," *Journal of Aesthetics* ,21 (Spring, 1963): 299—313.
鲁赫同,"《广岛之恋》、时间与普鲁斯特"

M

Maison, K. E. *Art Themes and Variations*. New York: Harry N. Abrams, n. d.
梅森,《艺术主题与变奏》
Malm, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Rutland, Vt.: Charles E. Tuttle Co., 1959.
马尔姆,《日本的音乐与乐器》
Malraux, Andre. "The Triumph of Art over History." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellmann and Charles Feidelson, pp. 541—622. New York: Oxford University Press, 1965.
马尔罗,"艺术之于历史的胜利"
Mandelbaum, Maurice. "Societal Facts." In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 476—488/ Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.
曼德尔鲍姆,"社会事实"
Manzoni, Giacomo. "Bruno Maderna," *Die Reihe*, vol. 4: *Young Composers*, pp. 114—120. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1960.
曼佐尼,"布鲁诺·马代尔纳"
Margenau, Henry. "Meaning and Scientific Status of Causality." In *Philosophy of Science*, Readings selected, edited, and introduced by Arthur Danto.
马根诺,"因果论的意义与科学地位"
Martino, Donald. "The Source Set and Its Aggregate Formations," *Journal of Music Theory*, 5 (November, 1961): 224—273.

马蒂诺，“算法集及其总和形态”。

Mathieu, Georiges. *From the Abstract to the Possible*. Paris: Editions du Cercle d'Art contemporain, 1960.

358

马蒂厄，《从抽象到可能》

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1964.

麦克卢汉，《谷登堡星汉璀璨》

McNeill, William H. *The Rise of the West*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

麦克内尔，《西方的崛起》

Mead, George Herbert. *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1934.

米德，《心灵、自我与社会》，赵月瑟中译本，上海：上海译文出版社，2008 年。

——. "The Test of the Accepted Past," *Midway* (Chicago), no. 22 (Spring, 1965), pp. 70—79.

——，“公认之往昔的检验”

"Medici Slot Machine," *Time*, July 8, 1966, p. 57.

“美第奇牌自动售货机”

Melzack, Ronald. "The Perception of Pain," *Scientific American*, 204 (February, 1961): 41—49.

梅尔扎克，“感知疼痛”

Melzack, Ronald, and Wall, Patrick D. "Pain Mechanisms: A New Theory," *Science*, 150 (November 19, 1965): 971—978.

梅尔扎克和沃尔，“疼痛机能：一种新理论”

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1956.

梅里亚姆，《音乐人类学》，穆谦中译本，北京：人民音乐出版社，2010 年。

Metzger, Heinz-Klaus. "Intermezzo I (Just Who Is Growing Old?)," *Die Reihe*, vol. 4: *Young Composers*, pp. 63—80. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1960.

梅茨格，“间奏曲 I（谁在变老？）”

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

迈尔，《音乐的情感与意义》，何乾三中译本，北京：北京大学出版社，1991 年。

——. "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music," *Ethnomusicology*, 4 (May, 1960): 49—54.

——，“民族音乐研究中的普遍主义与相对主义”

Miller, Dorothy C., ed. *Fifteen Americans*. New York: Museum of Modern Art,

1952.
米勒编,《十五个美国人》
——. *Sixteen Americans*. New York: Museum of Modern Art, 1959.
——,《十六个美国人》
Miller, James G. "Information Input Overload and Psychopathology," *American Journal of Psychiatry*, 116 (February, 1960): 695—704.
米勒,"信息输入过量与精神病理学"
Moles, A. "Informationstheorie der Musik," *Nachrichten technische Fachberichte*, 3 (1965): 47—55.
莫勒斯,"音乐信息论"
——. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion & Cie., 1958.
——,《感知美学信息论》
Morrissette, Bruce. "The New Novel in France," *Chicago Review*, 15 (Winter-Spring, 1962): 1—19.
莫里塞特,"法国新小说"
Muller, Herbert J. "Misuses of the Past," *Horizon*, 1 (March, 1959): 4—13
穆勒,《过去的误用》
Munro, Thomas. "Do the Arts Evolve: Some Recent Conflicting Answers," *Journal of Aesthetics*, 19 (Summer, 1961): 407—417.
门罗,"艺术是否在发展:新近的一些相互冲突的答案"。
——. "What Causes Creative Epochs in the Arts?" *ibid.*, 21 (Fall, 1962): 35—48.
——,"什么引发了艺术创造时代?"
Mursell, James L. *The Psychology of Music*. New York: W. W. Norton & Co., 1937.
墨塞尔,《音乐心理学》

N

Nagel, Ernest. *Principles of the Theory of Probability*. International Encyclopedia of Unified Science, vol. 1, no. 6. Chicago: University of Chicago Press, 1939.
内格尔,《概率论原理》
——. *The Structure of Science*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1961.
——,《科学的结构》,徐向东中译本,上海:上海译文出版社,2005年。

O

Oppenheimer, Jane. "Perspectives in Biology," *Natural History*, 74 (February,

359 1965)：6—8.
奥本海默，"生物学诸视角"
Ortega y Gasset，Josè. "History as a System." In *Philosophy and History*，edited by Raymond Klibansky and H. J. Paton，pp. 283—322. New York：Harper Torchbooks，1963.
加塞特，"作为体系的历史"

P

Pascal，Blaise. *Pensées*. Translated by H. F. Stewart. New York：Pantheon Book，1950.
帕斯卡尔，《思想录》，何兆武中译本，西安：陕西师范大学出版社，2003 年。
Perle，George. "Theory and Practice in Twelve-Tone Music：Stadlen Reconsidered，" *The Score*，no. 25 (June，1959)，pp. 58—64.
珀尔，"十二音音乐的理论与实践：斯塔德伦再思考"
——. "Atonality and the Twelve-Tone System in the United States，" *ibid.*，no. 27 (July，1960)，pp. 51—66.
——，"美国的无调性和十二音体系"
——. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley and Los Angeles：University of California Press，1963.
——，《序列作曲与无调性》
Peterson，W. Wesley. "Error Correcting Codes，" *Scientific American*，206 (February，1962)：96—108.
彼得森，"纠错码"
Pfeiffer，John. *The Human Brain*. New York：Pyramid Publications，1962.
费弗，《人脑》
Platt，John R. "Ampilification Aspects of Biological Response and Mental Activity，" *American Scienctist*，44 (April，1965)：180—197.
普拉特，"生物反应与大脑活动的扩展方面"
——. "The Fifth Need of Man，" *Horizon*，1 (July，1959)：106—111.
——，"人类的第五需求"
——. "The Step to Man，" *Science*，149 (August 6，1965)：607—613.
——，"走向人类的步骤"
Podhoretz，Norman. "The New Nihilism and the Novel，" *Partisan Review*，25 (Fall，1958)：576—590.
波德霍雷茨，"新虚无主义与新奇性"
Poirier，Richard. "Wescac and the Messiah，" *Book Week：Chicago Sun-Times*，August 7，1966，pp. 1，12.
普瓦里耶，"威斯卡克与弥赛亚"

Polanyi, Michael. *Personal Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
波兰尼,《个人知识》
Popper, Karl R. *The Poverty of Historicism*. New York: Harper Torchbokks, 1964.
波普,《历史主义贫困论》,何林、赵平中译本,北京:中国社会科学出版社,1998 年。
Posner, Michael I. "Components of Skilled Performance," *Science*, 152 (June 24, 1966): 1712—1718.
波斯纳,"优秀表演的素质"
Potter, Van Rensselaer. "Society and Science," *Science*, 146 (November 20, 1964): 1018—1022.
波特,"社会与科学"
Posseur Henri. "Outline of a Method," *Die Reihe*, vol. 3: *Musical Craftsmanship*, pp. 44—88. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1959.
普瑟尔,"方法概论"
Powell, Mel. "A Note on Rigor," *Perspectives of New Music*, 1 (Spring, 1963): 121—124.
鲍威尔,"论严格的札记"

Q

Quasler, H, "Studies of Human Channel Capacity." In *Information Theory — Third London Symposium*, edited by E. C. Cherry, pp. 361—371. New York: Academic Press, 1956.
夸斯勒,"人类通道容量研究"

R

Richards, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London: Kegan Paul & Co., 1974
理查兹,《文学批评原理》,杨自伍中译本,南昌:百花洲文艺出版社,2010 年。
Richardson, John Adkins. "Dada, Camp, and the Mode Called Pop," *Journal of Aesthetics*, 24 (Summer, 1966): 549—558.
理查德森,"达达、坎普与所谓的流行模式"
Riesen, Austin. "Varying Behavioral Manifestations of Animals," *Science*, 141 (July 26, 1963): 344—345.
里森,"动物的各种行为表现"
Robbe-Grillet, Alain. "Dehumanizing Nature." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellman and Charles Feidelson, pp. 361—378. New York: Oxford University Press, 1965.

罗伯—格里耶,“自然的去人类化”
Rochberg, George. “The Harmonic Tendency of the Hexachord,” *Journal of Music Theory*, 3 (November, 1959): 208—230.
360
罗奇伯格,“六声音阶的和声趋势”
——. “Indterminacy in the New Music,” *The Score*, no. 26 (January, 1960), pp. 9—19.
——,“新音乐中的非确定性”
——. “Duration in Music.” In *The Modern Composer and His World*, edited by John Beckwith and Udo Kasemets, pp. 56—64. Toronto: University of Toronto Press, 1961.
——,“音乐中的时值”
Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. New York: Horizon Press, 1959.
罗森伯格,《新的传统》
——. “The New as Value,” *The New Yorker*, 39 (September 7, 1963): 136—146.
——,“作为价值的新”
Rosenthal, M. L. *The Modern Poets*. New York: Oxford University Press, 1965.
罗森塔尔,《现代诗人》
Russell, Bertrand. “Dialectical Materialism.” In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 286—295. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.
罗素,“辩证唯物主义”

S

Sachs, Curt . *The Rise of Music in the Ancient World*. New York: W. W. Norton & Co., 1960.
萨克斯,《远古世界中音乐的产生》
——. *The Wellsprings of Music*. Edited by J. Kunst. New York: McGrawHill Book Co., 1965.
——,《音乐的泉源》
Santi, Piero. “Luciano Berio,” *Die Reihe*, vol. 4: *Young Composers*, pp. 98—102. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1960.
桑蒂,“卢西亚诺·贝里奥”
Sapir, Edward. “Language,” *Encyclopedia of the Social Sciences*, 9: 155—168. New York: Macmillan Co., 1934.
萨丕尔,“语言”
Sargeant, Winthrop. “Twin Bill,” *The New Yorker*, 42 (May 28, 1966):

85—88.
萨金特,“连播”
Schapiro, Meyer. “Style.” In *Anthropology Today*, edited by Sol Tax, pp. 278—303. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
夏皮罗,“风格”
Schnebel, Dieter. “Karlheinz Stockhausen,” *Die Reihe*, vol. 4: *Young Composers*, pp. 121—135. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1960.
施内贝尔,“卡尔海因茨·施托克豪森”
Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.
勋伯格,《风格与观念》
Schönberg, Harold C. “Very Big Man of Avant-Guarde,” *New York Times*, May 9, 1965, sec. 2, p. 11.
勋伯格,“先锋派大人物”
Schroeder, Eric. “The Wild Deer Mathnawi,” *Journal of Aesthetics*, 11 (December, 1952): 118—134.
施罗德,“野鹿马斯纳维”
Schrödinger, Erwin. *What Is Life? & Other Scientific Essays*. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
薛定谔,《生命是什么? 及其他科学论文》,罗来欧、罗辽复中译本,长沙:湖南科技出版社,2011 年。
Schuller, Gunther. “American Performance and New Music,” *Perspectives of New Music*, 1 (Spring, 1963): 1—8.
舒勒,“美国的表演与新音乐”
Seckler, Dorothy Gees. “The Artist Speaks: Robert Rauchenberg,” *Art in America*, 54 (May-June, 1966): 73—84.
塞克勒,“艺术家说:罗伯特·劳申伯格”
Seitz, William C. *The Responsive Eye*. New York: Museum of Modern Art, 1965.
塞茨,《反应的眼睛》
Shafer, Boyd C. “The Study of History in the United States,” *AAUP Bulletin*, 50 (September, 1964): 232—240.
夏弗,“美国历史研究”
Shifrin, Seymour. “A Note from the Underground,” *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 152—153.
席夫林,“来自地下的札记”
Shipley, T. “Auditory Flutter-Driving of Visual Flicker,” *Science*, 145 (September 18, 1964): 1328—1330.
希普利,“视觉闪烁的听觉颤动”

Simon, Herbert A. "The Architecture of Complexity," *Proceedings of the American Philosophical Society,* 106 (1962): 467—482.

361

西蒙,"复杂性的建构"

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Noonday Press, 1966.

桑塔格,《反对阐释》,程巍中译本,上海:上海世纪出版社,2003 年。

Spong, Paul; Haider, Manfred; and Lindsley, Donald B. "Selective Attentiveness and Cortical Evoked Responses to Visual and Auditory Stimuli," *Science*, 148 (Aprl 16, 1965): 395—397.

斯彭、海德和林茨利,"选择性注意与脑皮层对视觉和听觉刺激的反应"

Stebbing, L. Susan. "Some Ambiguities in Discussions concerning Time." In *Philosophy and History*, edited by Raymond Klibansky and H. J. Paton, pp. 107—123. New york: Harper Torchbooks, 1963.

斯泰宾,"关于时间的探讨中的一些含糊问题"

Stein, Leonard. "The Performer's Point of View," *Perspectives of New Music*, 1 (Spring, 1963): 62—71.

斯坦,"表演者的观点"

Stevens, S. S., and Davis, H. *Hearing*. New York: John Wiley & Sons, 1938.

斯蒂芬和戴维斯,《听觉》

Stewart, Julian H. "Toward Understanding Cultural Evolution," *Science*, 153 (August 12, 1966): 729.

斯图尔特,"理解文化演进"

Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstüke XI*. London: Universal Edition, 1957.

施托克豪森,《钢琴曲 11》

——. "How Time Passes," *Die Reihe*, vol. 3: *Musical Craftsmanship*, pp. 10—40. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1959.

——,"时间如何流逝"

——. "The Concept of Unity in Electronic Music," *Perspectives of New Music*, 1 (Fall, 1962): 39—48.

——,"电子音乐中的统一性观念"

Stone, Kurt. "Ives's Fourth Symphony: A Review," *Musical Quarterly*, 52 (January, 1966): 1—16.

斯通,"艾夫斯第四交响曲乐评"

Stravinsky, Igor. *Poetics of Music*. Translated by Arthur Knodel and Ingolf Dahl. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

斯特拉文斯基,《音乐诗学》,姜蕾中译本,上海:上海音乐出版社,2008 年

——. *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*. Harmondsworth: Pelican Books, 1962.

——,《斯特拉文斯基谈话录》

Stuckenschmidt, H. H. "Contemporary Techniques in Music," *Musical Quarterly*, 49 (January, 1963): 1—16.
施图肯什密特,"当代音乐技法"
Suzuki, D. T. *Zen Buddhism*. Edited by William Barrett. New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
铃木,《禅宗》
Sypher, Wylie. *Loss of the Self in Modern Literature and Art*. New York: Vintage Books, 1964.
塞弗,《现代文学艺术中自我的丧失》

T

Teggart, Frederick J. *Theory and Processes of History*. Berkley and Los AngelesL University of California Press, 1962.
梯加特,《历史理论与进程》
Thoreau, Henry David. *Walden and Other Writings*. New York: Modern Library, 1937.
梭罗,《瓦尔登湖及其他》
Tilden, Freeman. "Not by Truth Alone," *Science*, 148 (June 11, 1965): 1415.
蒂尔登,"并非只是真相"
Time, August 12, 1966, P. 50.
《时代周刊》
Tirro, Frank.. "The Silent Theme Tradition in Jazz." Unpublished manuscript, 1966.
蒂罗,"爵士乐中的沉默主题传统"
Tolstoy, Leo. "Man as the Creature of History." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellmann and Hcarles Feidelson, pp. 265—267. New York: Oxford University Press, 1965.
托尔斯泰,"作为历史产物的人"
Treitler, Leo. "Musical Syntax in the Middle Ages: Background to an Aesthetic Problem," *Perspectives of New Music*, 4 (Fall-Winter, 1965): 75—78.
特莱特勒,"中世纪音乐句法:一个美学问题的背景"
Tustin, Arnold. "Feedback." In Aotumatic Control, edited by the Editors of *Scientific American*, pp. 10—23. New York: Simon & Schuster, 1955.
塔斯汀,"反馈"

W

Waddington, C. H. "The Chatacter of Biological Form." In *Aspects of Form*, edited by Lancelot Law Whyte, pp. 43—56. London: Percy Lund Humphries &

Co., 1951.
沃丁顿,“生物形式的特征”
Walsh, W. H. “‘Meaning’ in History.” In *Theories of History*, edited by Patrick Gardiner, pp. 296—307. Glencoe, Ill.: Free Press, 1962.
沃什,“历史中的‘意义’”
Walter, W. Grey. “Activity Patterns in the Human Brain.” In *Aspects of Form*, edited by Lancelot Law Whyte, pp. 179—95. London: Percy Lund Humphries & Co., 1951.
沃尔特,“人脑的活动模式”
Warren, Robert Penn. “Pure and Impure Poetry,” *Kenyon Review*, 5(Spring, 1943):228—254.
沃伦,“纯粹与不纯粹的诗歌”
Watts, Alan W. “Beat Zen, Square Zen, and Zen,” *Chicago Review*, 12 (Summer, 1958): 3—11.
沃茨,“敲打禅、方形禅和禅”
Weaver, Warren. “Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication,” *Etc.: A Review of General Semantics*, 10 (1953):261—281.
维福尔,《信息交流中数学理论的最新进展》
——. “The Mathematics of Information.” In Automatic Control, edited by the Editors of *Scientific American*, pp. 97 — 110. New York: Simon & Schuster, 1955.
——,“信息数学理论”
Webern, Anton. “Towards a New Music,” *The Score*, no. 28 (January, 1961), pp. 29—37.
韦伯恩,“走向新音乐”
Weinberg, Henry. “Donald Martino: Trio (1959),” *Perspectives of New Music*, 2 (Fall-Winter, 1963): 82—90.
怀恩伯格,“唐纳德·马蒂诺:三重奏(1959)”
Westergaard, Peter. “Webern and ‘Total Organization’: An Analysis of the Second Movement of Piano Variations, Op. 27,” *Perspectives of New Music*, 1 (Spring, 1963): 107—120.
韦斯特加德,“韦伯恩与‘整体组织’:钢琴变奏曲作品 27 第二乐章分析”
Wever, Ernest Glen, and Lawrence, Merle. *Physiological Acoustics*. Princeton: Princeton University Press, 1954.
韦弗尔和劳伦斯,《生理声学》
Whitehead, Alferd N. *Modes of Thought*. New York: Macmillan Co., 1938.
怀特海,《思维方式》
Whitrow, G. J. *The Natural Philosophy of Time*. New York: Harper Torch-

books, 1963.
惠特罗,《时间的自然哲学》
Whorf, Benjamin Lee. *Collected Papers on Metalinguistics*. Washington, D. C.: Government Printing Office, 1952.
沃尔夫,《元语言学论文选》
Whyte, Lancelot Law. *Accent on Form*. New York: Harper & Brothers, 1954.
怀特,《强调形式》
Wiener, Norbert. *Cybernetics*. New York: John Wiley & Sons, 1948.
维纳,《控制论》,郝季仁中译本,北京:科学出版社,2009 年。
——. *The Human Use of Human Beings*. New York: Doubleday Anchor Books, 1954.
——,《人类的人性利用》
Winckle, Fritz. "The Psycho-Acoustical Analysis of Music as Applied to Electronic Music," *Journal of Music Theory*, 7 (Winter, 1963): 194—246.
温克尔,"电子音乐中的心理—声学分析"
Woodger, J. H. *The Technique of Theory Construction*. International Encyclopedia of Unified Science, vol. 2, no. 5. Chicago: University of Chicago Press, 1939.
伍德格尔,《理论建构技巧》

Y

Youngblood, Joseph E. "Style as Information," *Journal of Music Theory*, 2 (April, 1958): 29—35.
扬布拉德,"作为信息的风格"

Z

Zimbardo, Philip G., *et al*. "Control of Pain Motivation by Cognitive Dissonance," *Science*, 151 (January 14, 1966): 217—219.
津巴多编,"认知不协和对疼痛动机的控制"
Zola, Emile. "The Novel as Social Science." In *The Modern Tradition*, edited by Richard Ellmann and Charles Feidelson, pp. 270 — 289. New York: Oxford University Press, 1965.
左拉,"作为社会科学的小说"

363 索　　引①

---

① 译注：索引中所有页码均为原书页码，即中译本边码。

B

C

D

E

F

G

368

I

J

K

L

M

Q

R

375

T

U

V

W

Y

Z